

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury

(Kulturologie)



Martin Vlček

Tělo a krajina: Tři pokusy o jejich splynutí

The Body and Landscape: Three Attempts to Their Fusion

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha, 2012

Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc., za vedení diplomové práce a za čas strávený při konzultacích, PhDr. Martinu Soukupovi, PhD., za konzultace k filozofické části, PhDr. Veronice Válkové z Gymnázia Na Pražačce za perfektně zorganizovaný, nezapomenutelný a velmi inspirativní školní výlet na Island v roce 2005, dále pak biologovi (v širokém holistickém pojetí) RNDr. Jiřímu Macelovi nejen za klíčový interdisciplinární přístup k poznání a úvod do kabalistického výkladu a v neposlední řadě své rodině za podporu.

*Věnováno
Jiřímu Macelovi*

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V dne

Podpis

Abstrakt

Tělo je v kontextu této práce pojímáno jako *možnost, jak být v krajině*. Ta mu neříká, jak se jí dotýkat, jak ji prožívat, jak se v ní pohybovat, tedy jak v ní žít či umírat, ale dává tělu pocítit, že tu je, a správné zacházení mu jen naznačuje. Krajina je prostor pro uskutečnění potenciálních možností těla. Je pro něj platformou, vertikálním a horizontálním vymezením, kde se vše odehrává nebo může uskutečnit, a zároveň je i cizím *tělem-hmotou*, které zakouší stárnutí a neustálou proměnlivost stejně jako tělo lidské, a to v rámci času.

Tematika je rozdělena do tří strategických celků (*Symbióza*, *Synonymita* a *Syntéza*), momentů, kdy se tělo snaží nakonec splynout s krajinou. Člověk jako tělo a osobnost nás bude zajímat v procesech souvisejících s prožíváním skutečnosti a vztahování se k ní nejprve skrze výtvarné umění, performanci a site-specifičnost genia loci. V **Druhém oddílu** se zabýváme různými naracemi, kdy *tělo je krajinou*, případně *krajina tělem* a dalšími variantami metamorfóz. V **posledním Oddílu** je poukázáno na relativnost hranic těla a krajiny, dvou světů, atp. v oblasti filozofie, rituálů, umění, poutnictví a dalších oblastí spojených se životem a zároveň v určitých případech právě s prvky *virtuality*.

Klíčová slova:

Tělo, krajina, umění, mytologie, filozofie

Abstract

The Body as a subject and object *is the way and possibility how to be in a landscape* which does not tell how to touch it, how to move within it, live and die. However, we could find and see which particular behaviour is preferred to others. The landscape is a vertically and horizontally widespread area and a platform for potential range of body activities. Thirdly it is also a material, *body*, changing in time.

We would focus on the moment when the body is trying to *fuse into the landscape*. So similar, so different, they are. The way how to achieve it for a human body would be a task *to live it through*, personally, as first shown as *Symbiosis*, on some examples from visual arts (performance, and site-specific usage of the place potential). In the **Second part** we would consider understanding the landscape (world) through the narratives with metamorphoses, when both entities are carnal and **the same** (*Synonymical: body as a landscape, landscape as a body*). The **last Part (Synthesis)** concentrates on the arts, rituals, philosophy and other modes of the „*life view*“ in the context of crossing borders and immersion of real and the “different” (in a way *virtual*) world.

Keywords:

Body, landscape, arts, mythology, philosophy

OBSAH

Abstrakt	5
Klíčová slova	5
Abstract	6
Keywords	6
 ÚVODEM	 9
 PRVNÍ ODDÍL	 13
1.1 Tělo a body-art jako uvedení k tématu	14
1.1.1 TĚLO JAKO ZÁŽITEK A PROSTOR K JEHO USKUTEČŇOVÁNÍ	14
1.2 Úvod do vztahu Těla/těla k okolí	17
1.2.1 UMĚLE ZKONSTRUOVANÝ DOMOV	17
1.2.2 PŘÍRODA, KRAJINA, GENIUS LOCI, SITE SPECIFIC A HAPPENING	19
1.2.3 KRÁTKÉ ROZVAHY NAD RE-INTERPRETACÍ	24
1.3 Tělo/tělo jako zážitek krajiny/Krajiny	26
1.3.1 PUTOVÁNÍ KRAJINOU	26
1.3.2 PRVNÍ INTIMNĚJŠÍ DIALOG TĚLA A KRAJINY — DOTEKY	31
1.3.3 Tělo/tělo a krajina/Krajina v objetí — <i>SYMBIÓZA</i>	34
 DRUHÝ ODDÍL	 39
2.1 Země jako jedno tělo-krajina — <i>SYNONYMITA</i>	40
2.1.1 TĚLO KRAJINY ZEMĚ	40
2.1.2 ZEMĚ JAKO ŽIVOUcí ORGANISMUS V KONTEXTU OBOU PRAOBRŮ	43
2.2 Svět, kosmos, krajina jako soustava dalších těl a krajin	46
2.2.1 KOSMOS JAKO SOUSTAVA TĚL-TĚL A TĚL-KRAJIN	46
2.2.2 SVĚT A SPECIÁLNÍ KRAJINY ZEMĚ JAKO SAMOSTATNÉ CELKY, PEKLO	48
2.3 TĚLO jako zážitek KRAJINY v různých naracích	49
2.3.1 METAMORFÓZY TĚLA A KRAJINY	49
2.3.2 MYTOLOGICKÉ NARATIVNÍ PŘEDSTAVY O KRAJINĚ-SVĚTĚ	54
2.3.3 ČLOVĚK A PŮDA V REINTERPRETAČNĚ-NARATIVNÍM KONTEXTU	58

TŘETÍ ODDÍL	62
3.1 Hmatatelné a nehmatatelné	65
3.1.1 FILOZOFICKÝ VS. MYTOLOGICKÝ JAZYK	65
3.1.2 FILOZOFICKÝ VS. UMĚLECKÝ JAZYK	68
3.2 Překračování hranic	72
3.2.1 UMĚLECKÉ PŘEKRAČOVÁNÍ POLITICKÝCH HRANIC	72
3.2.2 INTERVENCE DVOU SVĚTŮ	74
3.3 Rozpuštění těla/Těla v krajině – <i>SYNTÉZA</i>	76
3.3.1 KOSMOCENTRISMUS VZTAHU	76
3.3.2 <i>SYMBIÓZA</i> TRANSFORMOVANÁ V <i>SYNTÉZU</i>	78
3.3.3 OSOBNÍ INTERPRETACE ROZDÍLU MEZI MALICHEM A ŠEJNEM	80
 ZÁVĚREM	 83
 Seznam vyobrazení	 87
Použitá literatura a prameny	91

ÚVODEM

Tělo a krajina, dva primárně antagonní principy, Kultura a Příroda, v neustále rychleji se měnící lidské historii hnané pokrokem a vývojem myšlení, prošly ve svém vzájemném dialogu k velkým proměnám. I přes výše naznačené, má práce nepojednává o vztahu těla a krajiny ani ve vztahu k historii, ani ke kulturně-sociální ekologii. Zaměřuji se na objektově-ideační výtvary kultury, které o tomto vztahu nějakým způsobem vypovídají a prolínají se svou **touhou o splynutí**, pojaté jako **tři strategické kategorie**, aniž by krajinu výrazně měnily. Jako výkladový aparát a zástupce přístupů k vedení dialogu mezi Tělem a krajinou, jsem zvolil především performanci z oblasti výtvarného a scénického umění, dále narativní interpretace a fenomenologickou filozofii.

Vzhledem k tomu, že s pojmy TĚLO a KRAJINA budeme pracovat na několika úrovních, je v první řadě potřeba definovat, jak s nimi budu zacházet v jednotlivých případech (např. *hmota, osobnost, prostorovost*) především i graficky..

Jako **tělo** s malým **t** tak může figurovat i **krajina**, když ji pojmám jako *hmotu*. **Tělo** s velkým **T** označuje případ, kdy označuje nejen materií (**tělo**), ale je samotnou karnalitou spojenou s duší v jeden celek — je hmotou obalenou kůží, kterou *obléká a jež jej vymezuje*, i osobností, která se nějak vztahuje k okolí, v němž se ocitá. V tomto případě významově nahrazuje slovo **člověk** a píše **Tělo** s velkým **T**.

S pojmem **krajina** v první řadě pracuji jako s přírodním environmentem a obecně prostředím, kde se setkávají prvky přírody a kultury. Je místem, v němž se **Tělo** nějakým způsobem projevuje, sebe–realizuje, hledá to, co mu chybí k pocitu *úplnosti*: jako domov coby zakotvení například ve smyslu hledání řádu, harmonie a estetiky, dále pak oblíbené osobní místo atp. Coby **Krajinu** s velkým **K** ji občas v textu používám jako metaforu pro svět, na což většinou v textu upozorňuji. *Kurzívu* (netučnou) používám především namísto odlehčujících uvozovek.

Tělo i krajinu tedy spojuje především fakt, že jsou *hmotné*. ***Tělesnost krajiny jako hmoty*** nejprve figurovala jako prapůvod vzniku člověka u mnoha národů (byl stvořen z hlíny), postupem času se ale stala prostorem, který je nejprve potřeba vymežit, rozparcelovat, a nakonec tak podřídit (státní území, války, zemědělství, pole, lesy jako nejpřírodnější kulturní krajina, prostor pro stavění domů, měst, železnic atd.). Krajina se tak stala *hmotou*, kterou lze měnit a ze které lze odkrajoval nejen symbolicky. Pro tuto svou materiální, morfickou a morfogenní potencialitu může být právě i *tělem*. Například ***Země jako živoucí organismus Gaia*** v podání Lovelocka je inspirujícím příspěvkem, kdy je planeta *sama sobě tělem (Krajina jako Tělo)* a figuruje jako přetočení mýtických obrů *Ýmira* a *Purušy*, se kterými pracuji jako s **antropomorfními těly**, která se nakonec mění v krajinu (sousedství ***Tělo jako Krajina***) složenou z tělesných prvků. Krajina je coby *hmota* jedinou možností, jak přemýšlet o nějakém **splynutí obou entit**. Hranice mezi oběma je ale **překonatelná** (a to absolutně) pouze v rukou (převážně mytologických) **narací, nabourávána** je pak v rovině **myšlení**, či **virtualitě**, nikoli však ve světě skutečném, právě kvůli tělu s jeho vymezením se světu i jako hranice skrze neprůchozí kůži. Limituje tak performanční umění výtvarného a scénického charakteru, jehož předností je ale oproti výše jmenovaným, **autenticita zážitku**. Neexistuje totiž způsob jak dokončit touhu po splnutí obou *hmot* (vlastního lidského těla a půdy – těla země) coby proměnu tak, že by vznikla pouze jedna společná entita bez hmatatelných hranic obou hmotných substancí. To však neznamená, že by se o to nejeden umělec v průběhu času zdráhal pokusit a **sloučení** aspoň naznačit.

Výše zmiňované **tři stupně vedení dialogu mezi tělem a krajinou** ve snaze docílit **prolínání** obou *těl* jsou onou osou mé diplomové práce a každému z nich náleží jeden tematický Oddíl. Prezentuji je nejprve na příkladech z oblasti výtvarného a především performančního umění. Tyto umělecké pokusy o sjednocení obou ohraničených *hmot*, tedy *těla* a *krajiny*, v samotném závěru realizovatelné i ve svém maximu přecházejícím v narušování (ale nikoli ještě zrušení!) hranic v podobě jakési **Symbiózy**, pak vstupují do vyššího modu *splývání*, do jakési **Synonymity** v případě speciální kategorie mýtů, kdy obě entity se stávají totožnými. Nakonec v několika aspektech virtuality a jí příbuzných témat se vztah nastíní v relativitě prolínání, ztráty hranic, i odhmotnění jakožto varianta **Syntézy**.

Interdisciplinární povahu dílčích prvků a použitých interpretačních *jazyků* pak spatřuji jako téma vhodné právě pro kulturologii. A to pro charakteristický postmoderní přístup jejího diskurzu a možnou aplikaci vztahu těla a krajiny coby zážitku jak na jednotlivce, tak i skupiny. Osobně se snažím výklady opřené o autority nahlížet vlastní *re-interpretační* optikou tak, aby čtenář měl k dispozici oba. Vztahování se k témuž, ale na poli různých výkladových přístupů (jazyků strategie), si pak žádá kontextualitu mezi sebou navzájem. Ono *totéž* totiž není nikdy *čteno/vykládáno* stejným způsobem. Tak například *land-artisté*, podle Rezka, pracují se *zemí-živlem* jako materiálem, elementem, který je jim k dispozici, zatímco filozof uvidí v zemi spolupřítomnost a momentalitu každé věci.

Krajinu budeme nejprve zkoumat jako *rozprostřený a rozprostraněný areál*. Pojímaná jako *materiál/tělo/hmota* je pak v momentě, kdy dochází k daným maximům strategických dialogů. Stává se *druhým tělem* (se vši potřebnou morfickou potenci), se kterým se tělo lidské skrze akt osobnosti snaží protnout a prolnout nejprve ve snaze toho umělceva splynout s krajinou končící *Symbiózou*; poté v narativních představách, kdy *rozložení těla a znovusložení* vytvoří nový celek, byť s počáteční hmotnou konfigurací spřízněný (antropomorfní *tělo* obra *emerguje v krajinu/Krajinu/Svět* s tím, že krajina byla stále ve svých důsledcích *stále jeho tělem*); a nakonec se dostáváme k fázi rušení hranic (jakmile je započata u jedné, týká se obou z entit) na příkladě *virtuality* pomocí smyslů či *vizuálních klamů*.

K sepsání této práce mě vedla motivace zarámovat tematiku jako *dialog dvou těl, která nakonec chtějí splynout* (nebo jsou dokonce jako totožné jako jeden celek), tak aby všechny takové formy spojovala vždy souvislost s prvkem *zážitku*, a rozšířit tak velmi letmé nastínění problematiky v seminární práci z prvního ročníku nazvané *Tělo Krajiny Země*. V ní jsem se opíral pouze o mytologické výklady vzniku či chodu světa, kdy je tělo antropomorfickým předstupněm krajiny, která z něj vzniká nebo s ním pracuje. S ohledem na *hmotový charakter krajiny/Krajiny* používám speciální kombinaci — *tělo krajiny*. Jedná se o extrémní formu setkání obou vymezených a vymezujících se oblastí v *maximu (protnutí/prolnutí/rozpuštění)* v případě narativních výkladů (zde konkrétně především mytologie). Protože dávám přednost širším kontextům a zájem o tematiku mě neopustil, hledal jsem rozšíření v oblasti výtvarného a scénického umění, opět jako možné formy pokusit se o *splynutí obou hmot*. Prvnímu jmenovanému druhu umění se dokonce věnuji i prakticky a druhý je mou *tajnou láskou*.

Jako filozofický výklad výtvarných a tanečních děl se často objevuje fenomenologie (obzvláště citovaným je Merleau-Ponty, který je navíc výborným příkladem teorií o vztahování se těla ku přírodě/krajině). Osobně jsem se ale snažil tematiku rozšířit i dál, do oblasti *virtuality* (Třetí oddíl).

Jako názorově nejbližší koncepční východiska mi posloužili Pavlína Morganová a Petr Rezek, neméně pak Jindřich Chalupecký, dále pak Merleau-Ponty, Norberg-Schulz, Ladislav Kessner, Július Gajdoš, Jan Patočka a Václav Cílek. Z diplomových prací vzniklých na katedře kulturologie bych rád zmínil ***Živoucí tělo*** Terezy Dvořákové pod vedením dr. Jitky Ortové jako kulturně-sociálně-ekologický přístup k tematice a ***Tělo jako kulturologický problém*** Štěpána Kunstýře pod vedením dr. Václava Soukupa — obě mi byly jistým pomyslným vymezením, kam jsem se pokoušel vtěsnat se svou *optikou*. Z diplomových prací u dr. Czumala jsou ve vztahu člověka ke krajině jako zážitkový a osobní přístup častá zaměření se na poutnictví. Originálním a inspirativním příspěvkem je pak bezesporu ***Krajina, jazyk, člověk – kulturologická studie*** od Beaty Tisucké.

PRVNÍ ODDÍL

Coby *těla/Těla* vržená do světa, snažíme se v první řadě *zabydlet*. Podle **Heideggera** je pak *bydlení* způsobem, jak se orientujeme v prostředí a jak se s ním identifikujeme. Je způsobem žití na zemi. A jsme-li na zemi, jsme vždy v tu chvíli i pod nebem. **Norberg-Schulz** pak dodává, že člověk schopen *bydlet* mění svět ve *vnitřek*, svět je pak sestavou *míst* (výsečí z celku, se svým charakterem), která mají podle starověkých Římanů *svého ducha*, s nímž je potřeba být zadobře.

V první řadě je potřeba se identifikovat s prostředím. Jakékoli místo obecně pak určuje jeho *genius loci*. Ač je znám především z oblasti architektury, má všeobecnou platnost i pro *krajinu*. Nese v sobě vždy potenciál místa, prapůvod, který chce být, jsa vyjevován, i zrealizován. Jejich kreativní využití bychom pak mohli spatřovat v *site-specifických* aktivitách.

Právě pokus o *porozumění* světu, *zabydlování se* a snaha touto interakcí s ním i něco vzkázat ostatním, jsou základním tématem tohoto **Oddílu**. Slovo *rozumět* je tak odvozené nejen od *rozumu*, ale i od *umu*. *Umět rozumět* v tomto kontextu pak znamená pokusit se naplnit svůj kladný vztah k okolí, který není pouze výsledkem estetického cítění, ale je i charakteru filozofického a společenského. Kultura, jako vyústění snah dát věcem význam a řád, se už od samého počátku lidských dějin stává prostředkem, který člověka nejen vyděluje z *divočiny*, ale umožňuje mu i dialog, pro nějž je zásadní motivací prožitek. Skrze něj je pak realizovaná příslušnost ke světu a lidskému rodu coby jisté sdělení. Nástrojem se v našem případě stává tělo a mysl (*tělo* a *Tělo*), působištěm i *materiálem krajina*, příroda, potažmo svět. *Symbióza* je pak výsledkem maximální snahy o sblížení člověka s přírodou, jíž jsme součástí a zároveň svým sdělením je charakteru uměleckého, díky čemuž je zážitek snáze přenesitelný i pro širší publikum.

1.1 Tělo a body-art jako uvedení k tématu

1.1.1 TĚLO JAKO ZÁŽITEK A PROSTOR K JEHO USKUTEČŇOVÁNÍ

Zmínili jsme, že **tělo** a **krajinu** spojuje *hmotovost*. Její *materiálová* povaha nejvíce vynikne na příkladě tří vrcholů každého z tematických Oddílů (*Symbióza*, *Synonymita*, *Syntéza*). Zásadní charakteristikou krajiny je ale především její **prostorovostv rozlehlosti**.

Na otázku **Co je to vlastně tělo?** si můžeme odpovědět právě skrze tuto primární vlastnost krajiny. Tělo jako takové je totiž v první řadě situované v určitém prostředí a pro naše účely jím je právě krajina, potažmo svět, **Krajina K**. Zároveň je vázané časem, s čímž souvisí nejen *prožívání jeho/sebe samého* a prostoru, který jej obklopuje a v němž se ocitá, ale i samotná jeho existence, tedy pomíjivost a stárnutí, temporální vymezení nakonec zakončené smrtí. Především (a právě proto vše) je tělo základním předpokladem života. Od **svého-osobního** a **jeho-tělesného** narození je jedinou možností, jak se člověk může aktivně vymezovat vůči světu, okolí, druhým. Je tedy našim polem působnosti, i *domovem našemu bytí*. Stejně tak je ale i *možností-nástrojem* (případně *hmotou s nástroji-věcmi*).

Když se v 60. letech na poli výtvarného umění vedle **land-artu** objevil i **body-art**¹, tělo a krajina se tak opět staly středobodem uměleckého zájmu, ale pod kritičtější optikou (pro období druhé poloviny 20. století více než typickou). Tělo nebylo oslavováno tak jako v antice, ani podrobováno vědě jako například v renesanci, a tím opět na výsluní antropocentrizace pokračující v osvícenství. Stalo se spíše politicko- a společensko- kritickým nástrojem nebo *překračovatelem* tabu. **Body-art** pracuje s tělem ve snaze využít jeho maxima, docházet až na samotný okraj hranice, co je ještě možné a co nikoli. Limity těla tak umělci zažívají ve své pomyslně *hraničnosti* skrze gravitaci, strach, bolest, nebezpečí, tematiku náhody a procesů rozhodování, těsnou blízkost smrti, relativitu času, rituály (přebírání již existujících a obohacené novými kontexty, i ryze osobní z každodennosti různě významově posunuté, či autenticity pro určitou chvíli).

¹ Pojmy používám v anglické verzi, protože se jako *tělové a krajinné umění* v českém odborném prostředí nakonec příliš neujaly.

Zajímavou akcí je například *Narcis 1* Petra Štembery. Jedná se o jakýsi specifický rituál sebepřijetí. Základem scény je z improvizovaný oltář se svíčkami, *rituálními nástroji* a fotografickou podobiznou autora umístěnou uprostřed. Performer nakonec vypije speciální koktejl ze surovin vlastního těla, které postupně do *nápoje* rituálně přidával. Základem byla krev, kterou mu odebral asistent, poté byla smíchána s močí, nehty a vlasy.

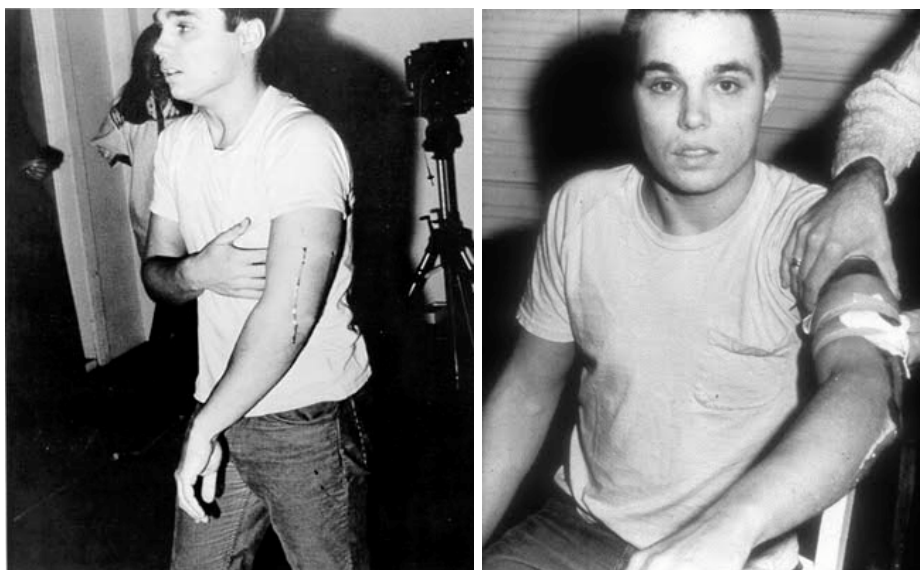
Rezek k akci dodává, že ve chvíli, kdy Štembera vše pozřel a chtěl fotografii zobrazující svůj portrét spálit, nezdařilo se mu to. Tato skutečnost ve svém důsledku nakonec dodala samotnému rituálu další symbolický prvek. Předpokládejme, že i ona fotografie byla autoportrét. Pokud ano, v danou chvíli tak existovaly *dva autoportréty* (navíc ten *druhý* v podobě *koktejlu* byl autentický pro danou akci. V důsledku se tedy stal konkrétnějším a skutečnějším *zobrazením* autora než právě dříve pořízená fotografie). Proto je logické, že chtěl performer fotografii původně zničit. Došlo přeci k mnohem intenzivnějšímu sebepřijetí, než dovoluje právě daný portrétní snímek.



▲ 1 Odebírání vzorku krve (*Narcis 1*)

◀ 2 Štemberův oltář v akci *Narcis 1* (1974)

Běžné situace v rámci tělových performancí byly ale nejčastěji podrobeny extrémně nebezpečným polohám hraničícím až s ohrožením života (především 60. a 70. léta v USA). Jako příklad stačí jmenovat **Chrise Burdena**, který se nechal v roce 1971 jedním z diváků postřelit puškou, především pro *zážitek autenticity* (Gajdoš, 2010, p. 38). Tato akce je jednou z nejznámějších svého druhu. V českém prostředí je podobnou postavou bezesporu **Jan Mlčoch**, jenž v roce 1974 uskutečnil známou akci *Igelitový pytel*. V něm se neprodyšně uzavřel a sotva začal ztrácet vědomí, nožem si vyřízl z igelitu cestu na vzduch. Akce trvala 34 minut (Chalupecký, 1990, p. 141).



3, 4 Chris Burden se ve své akci *Shoot* nechal v roce 1971 postřelit pro pocit přímého zážitku skutečnosti.

Jeho dalším známým extrémním počinem je *Zavěšení-Velký spánek*. Ono zavěšení se odehrává v ustraní, na půdě, což je ještě umocněno tím, že autor je nejen *zbaven* lidských smyslů jako vodítek k orientaci, navíc visí nad zemí, takže přichází i o tuto jistotu. Tělo se tak ocitá ve *vzduchoprázdnu* a jediným uvědoměním se, je pocit právě tělesné bolesti, ono *nikde* je nabouráváno lokací nepříjemných pocitů na vlastním těle a splynutí se světem je narušeno právě tímto *vymezením se* (Rezek, 2010, p. 120). Zmiňovaná dvojice *autenticita a vymezení se* jsou základními prvky *body-artu*.



5 Jan Mlčoch: *Zavěšení-Velký spánek* (1974)

1.2 Úvod do vztahu Těla/těla k okolí

1.2.1 UMĚLE ZKONSTRUOVANÝ DOMOV

Místo není pouze otázkou polohy, ale je především totalitou utvářenou jak konkrétními věcmi se svou hmotnou substancí, tvarem, texturou, barvou (a dalšími smysly vnímatelnými aspekty reality), tak i charakterem určujícím jistou jeho specifičnost, jakousi atmosféru daného prostředí (Norberg-Shulz, 2010). Vzhledem k názornějšímu vysvětlení tématu **domov** v uměleckém světě, se zastavíme nejprve u vyústění site-specific a genia loci uskutečněných *za čtyřmi a mezi dvěma zdmi*. Ve své multi-dimenzionální místnosti, která má evokovat pocit domova v širším kontextu, se **Pipilotti Rist** zabývá především tematikou zážitků z přírody a života jako takového zakoušeného pomocí smyslů.

Zatímco v běžném případě fungují multimedia tak, že vy — příjemci vizuální či akustické projekce si je např. doma pustíte, tedy *navštíví* vás v prostředí, které dobře znáte, tentokrát se vydáte k onomu multimediu do galerie (*cizího domu*) a stáváte se *hosty*.

Takto by se dala popsat hlavní myšlenka **Pipilotti Rist** a jejího monumentálního projektu ***Pour Your Body out (7354 Cubic Meters)***, ***Očistěte své tělo (7354 m³)***. Autorka své dílo z roku 2008 vystavovala v Muzeu moderního umění v New Yorku (MoMa) a poukázala na skutečnost, že prostory v galeriích a muzeích, pokud nejsou zaplněny nějakými uměleckými předměty, se stávají pouze prázdnou rozlehlou prostorou bez praktického využití, ostatně, tak jako jakákoli jiná *nezabydlená* prostora, a stává se halou plnou otevřeného potenciálu.



▲6, ▲► 7 Pipilotti Rist: *Pour Your Body Out*, site-specific videoinstalace, MoMA, New York (2008)

Rist tedy prostor galerie proměnila v obří představu pojmu *domov* — přichází se po vstupu do místnosti zhluboka nadechnou a nasávají atmosféru tohoto všeobjímajícího prostoru plného velkoformátových projekcí, mohou se posadit na stylově rozměrném pohodlném plošném *gauči* se všemi jeho 360°, nechat se unášet kouzlem, jakýmsi pulzujícím životem z obrazovek, a v neposlední řadě změnit spolu s nimi atmosféru v jinak *chladném* prostoru. Jak řekla výtvarnice v rámci videoprezentace jejího díla pro MoMA², jejím přáním bylo, aby tato místnost fungovala jako **kostel**, se schopností usmířit či sloučit tělo s duší. Tedy, jak sám název ***Pour your body out*** napovídá, záměrem bylo vyčistit návštěvníkovo tělo od všech stresů a nepříjemností. Dalo by se říci, že tento *obrovský pokoj* se stává jakýmsi universem, *všestrannou*³ místností, kde se budete cítit *jako doma*. Model pasivního diváka, který se pouze přišel do galerie podívat, se **Rist** pokouší změnit ve větší zážitek. Proto jsou bezesporu v oblibě například projekty Orbis Pictus českého výtvarníka Petra Nikla a jeho mezinárodního týmu výtvarníků, kteří vnáší do galerií participaci v podobě herních, interaktivních objektů. A podobně, jako multiplexy kin, které jsou obklopeny kavárnami a obchody, je rozprostírán prostor v široké ***mnohohvrstevnatosti možností***. Nabízí pak se otázka, čím vším by takové *víceúčelové universum* mohlo být? Proměnou v dětské hřiště, tělocvičnu, relaxační prostor, místa setkání anebo vytoužená možnost uvolnit se a bez zábran zanechat tělo s duší ve své svobodě?

Sama autorka by si přála, aby fungovala přesně jako souhrn všech výše jmenovaných variant. Jako multimedia obepínající, zaplňující a redefinující zvolený rozlehlý prostor. Ten se svou nakažlivostí vizuální očisty pro duši a tělo skrze *kino s projekcí štěstí života* navozuje pocit jednoduchého naplnění spokojenosti i v běžné realitě. Videoinstalace, stejně jako celý interiér galerie, vyzařuje teplými barvami a všeobjímající radostí. ***Tělu*** (*hmotě*, stejně jako *duši*), by mělo být dobře, mělo by vás hrát u srdce a mělo by se velmi rychle nechat zaměstnat vašimi lidskými smysly. Akustické vjemy vychází zevnitř elipsoidního křesla a jsou založeny na střídání zvuků, pohybů různých zvířat a minimalistických melodií, jež se nakonec zklidní.

Pohovka je ve tvaru oka, černý vnitřek je čočkou. Budova jako taková se tedy v přeneseném významu stává *hlavou se společným jedním okem pro své návštěvníky, společným tělem (tělem-světlem-krajinou)* pro ta ***ostatní*** jednotlivá ***těla/Těla***.

² Viz „*Behind the Scenes*“ odkrývající taje procesu vzniku, <http://www.youtube.com/watch?v=89vgdELbVyQ>

³ Všestrannou jak do směrů (vše-strannou), tak i svou užitečností pro duši člověka.

1.2.2 PŘÍRODA, KRAJINA, GENIUS LOCI, SITE SPECIFIC A HAPPENING

Krajinu lze definovat jako místo, kde se setkávají kultura a příroda (coby estetizovaná a *ukočirovaná* divočina), je výsečí z celku a jako taková je specifická. Jak dodává **David Storch**, příroda a krajina jsou dva odlišné typy vztahování se ke světu. Krajině už nějak rozumíme, zatímco vůči přírodě se již nějak vymezujeme. Figuruje zároveň jako možnost identifikace, začlenění se (Hájek, 2002, p.12). Je plná významů, které je potřeba umět číst. Tato struktura krajiny podnítila vznik mytologií, především kosmogonického a kosmologického rázu. Ty se pak staly základní složkou bydlení, *zabydlování*. Pochopení přírodního místa je především závislé na prvotní zkušenosti s přírodou jako takovou (Norberg-Shulz, 2010, p. 23). Mytologizace prostoru ruší předešlou paměť a uchopuje ji novou, člověku vlastní (Hájek, 2002, p.18). **Ivan Horáček** ke specifikaci krajiny dodává, že „přirozený rozvrh krajiny, resp. kognitivní matici, jež ji vymezuje, strukturuje přítomnost významových center – středů světa, nulových bodů příslušných orientačních sestav“ (p. 107). Paměť přírodního charakteru je tedy v obou případech nahrazena kulturním (pře)vykládáním.

Krajinomalba jako zvěčnění vztahu člověka a krajiny byla v průběhu času řízena především estetickými a obecně kulturními zákony — v období romantismu byly někdy upřednostňovány motivy z historie, jindy z bájí, pověstí, národních mýtů nebo politiky a krajina se stávala jakousi *scénou*. Posléze byl ale čím dál tím více osobní vklad vnímán jako právě to, co zobrazovanou skutečnost učinilo *ještě opravdovější* právě proto, že zbavil scénickou *strojovanost* výsadního sdělení. Nejpatrněji v impresionismu a postimpresionismu, završujícím tuto inspirační dějinnou etapu. Po relativně dlouhou dobu byl tedy dialog *těla/Těla* umělce a krajiny, která jej obklopovala, modelově uskutečňován skrze tužku a papír, plátno, paletu a štětec. Toto estetické zvěčňování a zvěčňování postupem času sice nabývalo stále osobnějšího charakteru, ale přesto v sobě výsledné medium ukrývalo *odstup* — především vzhledem k tělu. Osobně souhlasím s **Jindřichem Chalupeckým**, že v důsledku je vlastně každé umění tělové. Otázkou je však, *jak moc*. Tělo autora jako výraznější prvek celkové tvorby a jako *přímější dialog* s krajinou se pak objevuje ve vytváření skulptur a instalací v přírodě v rámci většinou subtilnějších prací *land-artu* anebo dalekosáhlejších akcí jako **Smithsonova Spirála** coby umělá půda charakteru estetického poloostrova.

Stále je ale tělo pouze *prostředníkem* a nikoli *přímým prvkem* rozhovoru. Teprve akce *One hour run (Hodinový běh)* z roku 1968 coby *art-walking* (chůze jako umění) od **Dennise Oppenheima**, kdy v krajině zůstává po určité době stopa po jeho běhu jako kresba nebo specifický *linoryt*, je příkladem land-artového přesahu do zapojení **těla** coby výtvarnickova media nahrazujícího *štětec*. Ještě výraznější je pak změna v *body-artu* a *akčním umění*, kdy je *přítomnost dané věci* daná zážitkem, který pak *zmizí* (a zbude nejčastěji jen jako fotografický záznam výsledku akce, který je pak pouhým zlomkem všeho, finálním výřezem z celku).

Nejtypičtějším znakem *land-artu*, jemuž byla, jak jsme již zmínili, *krajinomalba* do jisté míry předchůdcem, je výběr pole působnosti — ve zjednodušené míře *atelier* i *galerii* kompletně vystřídal příroda, protože poskytovala nejen zázemí pro výsledné dílo, ale i prostor k jeho uskutečnění a prezentaci. Opět má tedy primárně charakteristiku *scény*. Navíc ale také povětšinou posloužila jako zdroj materiálu, ze kterého poté vzniklo výsledné výtvarné dílo. Tělo se i tentokrát v krajině pouze objeví, aby udělalo svou práci – instalaci, která, protože se většinou jedná o křehká díla, tam přetrvá po určitou dobu, dokud ji příroda neponičí a nepohlčí v tiché zapomenutí. Umělec tohoto typu se nepouští do boje s krutější stranou přírody v extrémech, není pro něj zásadní tělesné prožívání krajiny zkoušející jeho osobní fyzické limity. O toto se naopak zajímají především performeři z oblasti tanečního a výtvarného umění, případně akční umělci. Jako konkrétní příklady stačí jmenovat dva, kteří mluví za vše: výtvarníka **Miloše Šejna** a tanečníka, performeru, **Mina Tanaku**. Oba podnikají své akce právě pro onen intenzivní zážitek těla — typickou to charakteristiku *body-artu*, který je ale vzhledem k prostředí na pomezí i s *land-artem*⁴) stejně tak jako **Tanakovo Body Weather (tělového počasí/počasí těla)** vycházející z tance *butó*⁵.

⁴ Protože se v dané kombinaci jedná o nejintenzivnější možný prožitek těla v rámci krajiny na poli výtvarného umění, je právě tato syntéza obou směrů pro moji práci klíčová. Takovéto podobné akce (realizované jako performance a sdružené v tvůrčí oblasti českého umění od 60., 70. let) lze v našem kulturním teritoriu nalézt pod velmi výstižným termínem **Morganové: akční umění** a v její stejnojmenné knize, kterou lze jen doporučit.

⁵ Jedná se o japonský posvátný tanec, kdy dotýkání se země svými nohama zprostředkovává komunikaci s bohy nebo duchy zemřelých (Kinsky, 2003, p. 44) a který i přes svou výstřednost v pohybu a pomalém tempu, nakonec působí přirozeně (Švamberský, 2003, p. 33). Déšť, sníh a silný vítr se nakonec mohou stát ideálními partnery.



8 Miloš Šejn: *Vodopád Skaličky, Malá Lhota, Český ráj* (2008)

Krajina tedy může být v první řadě scénou, která se v průběhu času mění a postupně vše křehké a rozložitelné pohltí jako by se to v ní nikdy neobjevilo. *Tělo/tělo* se pak může rozhodnout, chce-li v ní pouze něco *odložit*, stát se tak jakýmsi scénografem, a nebo, chce-li si v ní *zahrát*, prožít ji celým svým tělem, plnou tělesností.

Kladení plín u Sudoměře a *Pocta Gustavu Obermanovi* od Zorky Ságlové jsou příkladem inerakce těla a krajiny v kontextu *site-specifičnosti* a *genia loci*⁶. Obě akce měly ráz výtvarné proměny krajiny a zároveň site-specific animace, kdy se stal každý z účastníků jejího

⁶ Termíny *genius-loci* a *site-specific* spojené především ve spojení s architekturou (a druhý jmenovaný především ve scénické tvorbě) pro účely této práce vnímám především v jejich potenciální *příběhovosti*, speciálním zachycení toku času v onom duchu místa, aplikovaného ale do prostředí nikoli městského a oblasti architektonické, ale do krajiny.

happeningu přímo součástí díla, ať už kladením plín do tvaru trojúhelníku nebo zapalováním benzinových pochodní. Jednalo se vždy o rekonstrukci nějaké historické události a její zhmotnění, coby zastavení v čase v podobě materiálně konceptualizovaných výrazových prostředků, jakými jsou plíny nebo ohnivé stopy.



9 *Kladení plín u Sudoměře* pojaté Zorkou Ságlovou jako autorský happening pracující s geniem loci (1970)

Inspiraci ke prvně zmiňované akci popisuje **Milan Knížák** takto: „Podle známé zkazky položily husitské ženy své pleny na louku u Sudoměře, kde se měla odehrávat bitva, aby se do nich zamotaly nohy koní křížáckých rytířů, a vojáci se stali snadnou kořistí husitů“ (Knížák, 2006, p.10). Tento ženský bojovný čin pak Ságlová v roce 1970 *zopakovala*, když se svými přáteli nainstalovala (symbolicky) 700 bílých čtvercových plín právě na údajné místo, kde se odehrála daného událost.

Naproti tomu Gustav Oberman nebyl nějak historicky významnou osobností, jednalo se spíše o podivínského tuláka, který chodil po okolí a plival oheň jako výraz protestu proti Němcům a jejich zabrání našeho území tak dlouho, dokud nepřišla policie, která jej ztloukla. Tato událost se odehrála někdy ke konci druhé světové války.



10 Zorka Ságlová: *Pocta Gustavu Obermanovi*, 1970

Autorka poučená výtvarným děním na západ od našich hranic pro své *land-artové* akce ve formě happeningů a instalací objektů v prostoru vybírala ty krajiny, které jsou nějakým způsobem změněny lidskou činností. A pole je bezpochyby krásným příkladem dialogu přírody a člověka spolu s jeho kulturou. Obě tyto práce spojuje práce s *geniem loci* zakořeněným v konkrétní historické události odehrávající se v přírodě a *mediem* pro *site-specifický* výstup je *land-artový happening*.

Happening, jak dodává **Július Gajdoš**, má charakter performance a jako takový je v důsledku jistou divadelní formou. Jeho účastníci jsou během akce sami sebou, zároveň se ale ocitají ve stavu vrženosti do „předem nastíněných a v určitém řetězci seřazených událostí, ve kterých byli nuceni nějak se chovat nebo jednat“ (Gajdoš, 2010, p.34). Jako takový je příbuzný s *imerzí*, charakteristice vplynutí do virtuální reality, která je také nějak předem daná a zároveň se návštěvník z diváka mění v aktéra. Oproti virtuální realitě, jsou ale možnosti návštěvníka v posunu akce/děje, vyšší. V letech šedesátých vznikl i *land-art*, přelom 60. a 70. let se pak objevily *performance* a *body-art*. Kořeny *site-specific* lze hledat v letech sedmdesátých a osmdesátých v Anglii, Holandsku a Belgii. *Veřejný prostor přecházející v krajinu, tělo stávající se samo prostorem a prvek animace především industriálních opuštěných budov* jsou momenty, kdy primárně estetické a estetizující umění vyhledává pro své sdělení společenský kontext (Václavová and Žižka, 2008, p. 38).

1.2.3 KRÁTKÉ ROZVAHY NAD RE-INTERPRETACÍ

Osobně se domnívám, že *reinterpretace* je jedním z klíčových motivů vztahování se ke světu, potažmo skutečnosti. Je jakousi formou porozumění okolní skutečnosti a je každým osobním přístupem jedinečná. Obzvláště v oblasti umění je reinterpretace na účastnících a *přihlížejících* stále běžnější praxí (obzvláště u současného scénického tance, i konceptuálních tendencí umění výtvarného). **Haacke** například kritizuje tendence lidí vykládat věc pouze podle toho, jak vypadá, ačkoli umění již dávno pracuje s něčím jiným, totiž konceptem (Rezek, 2010, p. 48). Osobní *výpověď* autora je pojata tak, že ponechává prostor divákům/čtenářům/posluchačům, kteří si skrze vlastní zkušenost (*života-běh, vzdělání, kreativitu, názory, náboženství, víru* etc.) danou věc *vyloží* každý zvlášť (a navíc v různou dobu jinak).

Již zmíněná pětice *happening, land-art, body-art, performance* a *site-specific* coby umělecká *osvobození těl*, vyvázání se z *klasického* prostoru a hledání *nového* pole působnosti, byla ukázkou cesty z možné krize, k níž se umění ubíralo. Malíři a sochaři potřebovali novou inspiraci, začít jinak přemýšlet, a tak začali objevovat další tajemství těla a jeho vztahu ke krajině, potažmo přírodě jako takové. Jak píše Cílek, partnerem jim nebyl štětec, ale třeba vodopád (Cílek, 2002, pp. 206-207).

Vztah *tělo, prostor a krajina* se ocitl v kontextu zážitkového, procesuálního přístupu k věci. Tato *re-interpretace* tématu starého jako lidstvo a umění samo byla navíc důvodem změn mezi jednotlivými dějinnými *slohy* a *-ismy*.

Welschem pojímaná *postmoderní moderna* svým přístupem k výpovědím coby *transverzální rozum* je „přechodem od jedné konfigurace racionality ke druhé, artikuluje rozlišení, navazuje spojení a stará se o vyrovnávání a změny“ (Welsch, 1994, p. 136). Důraz na změnu coby pokrok nejen technický, ale především v přístupu k myšlení je tak povahy modernistické, s prvkem upřednostňování plurality přejímání koncepcí historií již jednou zpracovaných (a zároveň anti-europocentricky inspirované i *jinými* kulturami) pak otázkou postmoderní změny k *rozvažování* jako takovému. *Reinterpretace* je tak vlastní i moderně, protože každé

umělecké dílo se vztahuje k již předešlým. Moderna jako taková je také diktována různými *-ismy*, tak jako u tvorby v době před ní, jen se tyto změny právě kvůli potřebě pokroku tentokrát odehrávaly v řádech desítek a nikoli stovek let (Gablíková, 1995). Baroko by nebylo myšleno bez renesance, kterou vstřebalo a transformovalo v nový přístup k výkladu vztahů člověka ke světu, jedinců ke společnosti, společnosti k institucím atd. A teoreticky by bez *Cézanna* nebylo *Picassa* (Merleau-Ponty, 1971). Estetický prvek v umění současně obsahuje odraz společnosti (Welsch, 1994, p. 143).

Podstatou moderního umění a jeho vkladu pro postmodernu je, že se celek rozpadá na jednotlivosti. Například v malbě se stává **Rothkovi** tématem *pouze barva* v době moderny a nástupem postmoderny vzhledem ke konceptuálnímu umění, např. **Kosuthovo** *zúžení umění* na pouhý *pojem* (p. 105). Jsou si, a jdou, každá vlastní cestou. Tato dřívější *subtémata*, pocíťovaná tehdy jako nevyzrálост a nepoužitelnost, či zavrhováný přístup, prozatím jim nedovolující se osamostatnit, jsou nakonec díky času (společenské proměně) a několika odvážlivým experimentátorům oním vyvázáním se k vlastní pevné pozici. Pak se stávají i možností pro další varianty vztahu mezi sebou navzájem. Onou divergencí se pak kontextualita v důsledku rozrostla, a tím se i celek nakonec stává širší oblastí zájmu. Tato obrana vůči krizi v umění je dalším pokrokem a možným řešením. Doufejme.

Umění se navíc snažilo, a stále snaží, více *zapojit diváka*, vtáhnout jej do děje skrze jeho vlastní imaginaci, nastavit věc tak, že vnímat dílo pouze primární cestou (ve stylu *stůl je prostě stůl*, byť nádherně namalovaný, či *kubismus je prostě kubismus*) už nebude jedinou možností. Stále platnou připomínkou k postmodernímu výtvarnému umění ale bohužel zůstává skutečnost, že se nejjeden výtvarník realizující své dílo v jiné než primárně estetické rovině založené na zručnosti skrývá za *konceptualizaci*, přestože ve skutečnosti jakoukoli myšlenku není možno nalézt, protože jeho *dílo* potřebuje několikastranný manuál, který nakonec i vypovídá o něčem, co v díle ve skutečnosti není a autor si toho je dokonce i vědom. Tento přístup pak zastává spíše roli alibi nebo modernistického pojetí snobismu, často popohánějící umělce k potřebě *šokovat*. *Reinterpretace* je v důsledku úkolem i pro samotné „*diváky*“, kteří se tak mění v *účastníky*.

1.3 Tělo/tělo jako zážitek krajiny/Krajiny

1.3.1 PUTOVÁNÍ KRAJINOU

Tělo žije, prožívá a zakouší krajinu pomocí smyslů a každý z nich je jinou variantou jediného, tedy *hmatu* — je vždy *dotekem*. Zatímco *zrakem* a *hmatem* můžeme být *příjemci–dotýkanými* stejně tak jako *dotýkajícími se* něčeho či někoho, výjimku tvoří *sluch*, kdy jsme my–tělo, *dotýkáni* zvuky. Chut' a čich, ačkoli se navzájem doplňují, lze opět rozlišit na ten, který může být *dotýkaným* (*čich*) a který pak *dotýkajícím se* (*chut'*). Prožívání krajiny svým tělem je smysly řízeno především a mohou fungovat i jako *zabydlovací aparáty*. A to i v *krajinách speciálních*. Např. „když si člověk představuje peklo, postupuje následujícím způsobem: První den změří, jak je velké, druhý den slyší pláč, třetí den cítí dým, čtvrtý den okouší hořkost slzí, pátý den cítí oheň a smutek“ (Cílek, 2009, pp. 61-62).

Pro co nejintenzivnější zážitek z putování⁷ krajinou (a kontaktu s půdou obecně) osobně doporučuji dotýkat se půdy bosou nohou. Tvar chodidla je navíc podobný siluete schouleného embrya/plodu (tělo se tak stále dotýká půdy, která může symbolizovat matku, lůno a bezpečí, do kterého by se plod rád vrátil) stejně tak připomíná i ucho. Vztah *noha-embryo-ucho* je pro naše účely více než inspirující, a to nikoli pouze na základě jejich morfologie. Nohama jsem *já– tělo/Tělo* propojen s *půdou/zemí/krajinou*, *naslouchám* jí, zároveň se jí tak dotýkám jako *plod/dítě* a jsem s ní v těsném kontaktu. Vnímám jimi teplo, teplo a chlad půdy, vlhkost nebo sucho, a tímto hmatem *naslouchám* krajině i cestě. Nejen pro svou výše zmiňovanou podobnost s lidským plodem jsou miniaturami těla člověka a lze na nich nalézt propojení energických oblastí, uzlů a akupresurních bodů, které *stisknutím* ovlivňují jedincovo tělo jako celek (ale to už je otázka reflexní terapie vycházející z buddhistických tradic a čínské medicíny).

Putovat krajinou lze různě i vzhledem ke strategickému přístupu k životu symbolicky pojatém polským sociologem **Zygmundem Baumanem**. Smysl v chůzi a nečekanosti, kterou **Tělo** přímo vyhledává, je spatřován u člověka typu **Tuláka**, zatímco **Poutník** jde stále za daným cílem — jímž je mu samotná pout', stejně jako určité vytyčené místo (Bauman, 1995).

⁷ Úmyslně se vyhýbám slovu **poutnictví**, které je už jeho specifickou variantou (viz dříve v textu).

Mezi *poutnictvím* a *putováním* vnímám mírný rozdíl. *Putování* podle mě zahrnuje oba dva výše zmiňované Baumanovy základní přístupy, obohacené ještě o modus Turisty, který se vydává na cestu především jako *lovec trofejí*, zatímco *poutnictví* je jedním ze specifických typů.

V rámci nepřetržitě se měnícího procesu tělesného pohybu (a tím se neustále měnícího vjemu–krajiny) je *tělo/Tělo* tou aktivní složkou komunikující s *krajinou/Krajinou*, která pak jeho stopy za určitou dobu opět zahladí. A někdy právě stopy jsou tím zásadním, přestože je časem krajina pohltí. Jako *umělecké putování*, *Artwalking*, jsou známé akce land-artového umělce **Richarda Longa**, který svým pohybem v krajině vytváří za sebou kresbu ušlé dráhy, osobní stopu grafického rázu a cesta je pak uměleckého charakteru.



11 Dennis Oppenheim: *One Hour Run / Hodinový běh* (1968)

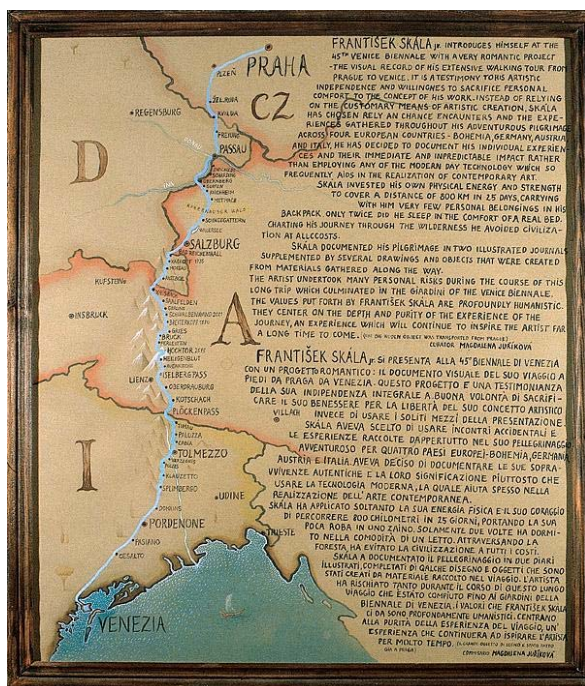


12 Richard Long: *A line and Tracks in Bolivia* (1981)

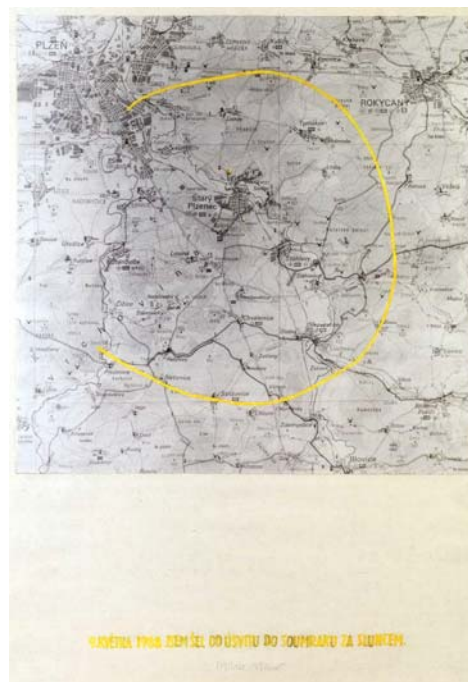
Dne 2.5.1993 se vydal **František Skála** pěšky do Benátek, když reprezentoval naši zemi v rámci 45. mezinárodního Bienále současného umění. Do cíle dorazil po jednom měsíci putování, za něhož urazil vzdálenost dlouhou 850 km. Během cesty pořizoval kresby, dělal si zápisky. Symbolicky tak navázal na našeho nejznámějšího poutníka, básníka Karla Hynka Máchu (Zemánek, 2005). „Putováním se stáváme přímými účastníky, chůzí se nějak provazujeme se všemi minulými chodci, nohy vlastně obnovují paměť“ (Cílek 2009, p. 165).

Pro putování jsou především charakteristické tyto složky: *cesta*, *trasa*, *prožitek těla* a *navigace*. Právě k té poslední si ukážeme dva příbuzné a přesto velmi odlišné přístupy.

Takovým, až archetypálním příkladem, je akce **Milana Maura** založená na chůzi jako takové a časovém vymezení určeným samotnou přírodou, i vzhledem k směru a délce samotné trati. Přesnější popis je dán stručným komentářem: *9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za Sluncem*. Výstupy jsou dva—nehmatatelný a nezapsatelný zážitek ze samotného pohybu v krajině a vyznačená čára pouti na mapě jako ten jediný i ostatním hmatatelný. V tomto případě se krajina měnila během dne vzhledem k osvětlení a poutník za sebou nechával stopy v návaznosti na sluncem určovaný směr.



13 František Skála a jeho grafické zapsání poutní cesty z Prahy do Benátek za úkolem reprezentovat Českou republiku na 45. Mezinárodním bienále současného umění. Z Prahy vyrazil 2.5. 1993.



14 Autorské vyznačení trasy Milana Maura v *Putování za sluncem* (od úsvitu do soumraku dne 9.5.1988)

Koncepčně velmi inspirující a zároveň aktuální propojení nastíněných pojmů a s nimi souvisejících procesů lze nalézt ve výrazném tanečně–videoartovém projektu *15 steps* od **Věry Ondrašíkové**⁸. Tanečnice se ocitá na samotném okraji světa, který je určen světelnými linkami. Onen labyrint, ve který se systém rychle změnil, je pak obohacen o červený trojúhelník. Putování je pak nevyhnutelné, když se projeví jako šipka, která se nestává, a ani netouží být, společnicí, ale zprvu je přímým hluboce zakořeněným příkazem, „*jdí mým směrem*“, na což se jí dostává náležitá odpověď. Tak, jako **Maur** putoval za sluncem, které léta bylo orientačním prvkem, podobně jako Polárka, v době 21. století

je běžně nahrazeno navigační šipkou nikoli kompasovou, ale digitální, reagující na satelity. Systém, realita, ve které se v daném představení ocitáme, je v určitý moment právě jakýmsi GPS navigačním systémem. Místo *milého hlasu, napovídajícího kdy a za kolik metrů zahrnout*, je dialog veskrze tichý, za doprovodu elektronické hudby, prodechnut prvky hypnotizace, očekávání a doufání, že je přeci jen cesta z tohoto labyrintu naleznutelná pouze přes červenou šipku, jakousi *Ariadninu nit'*. Vztah k tomuto navigačnímu prvku ale tanečnice posléze změní a stává se pro ni spíše *lovnou zvěří*. Nejprve se jí touží zmocnit, sotva se vymaní z geometrizované změti křižovatek, které se jí do určité míry staly vězením, šipka se pak z *povahy oběti* mění v *nebezpečnou entitu, podobnou svým chováním šelmě* a vztah, *kdo koho honí* se na chvíli převrací. Nakonec je ale lapena a tanečnice splývá se samotným systémem nekonečna, v němž se linky promění (z vertikální projekce se stává horizontální a rychlé problikávání matricovitého systému naznačuje kosmickou věčnost stejně jako splnutí s kyberprostorovostí).



15 Věra Ondrašíková a kolektiv: *15 steps* (2010)

Obě jmenované akce spojuje vzorec *mít trasu cesty určenou někým jiným než samotným putujícím*. Svým ohraničením, definováním se navíc eliminuje bloudění, jinak tak typická součást putování do neznáma. Akce je poutí za jasným cílem, uskutečněnou cestou ve snaze dojít *za samotným navigačním prvkem*, potažmo se jej *zmocnit*.

⁸ Z tvůrčího týmu je potřeba zmínit ještě programátora Michala Rydla zodpovědného za videoprojekci, nedílnou to součást celého dialogu, v němž se choreografka ocitá.

Miloš Šejn šel v úvahách ještě dál a ve své zajímavé akci *Krajina viděná ústy* uskutečněné roku 2001 pomocí kamery umístěné, jak už z názvu vyplývá, v dutině ústní, pozoroval a zaznamenával Tříjezerní slat' a Roklanský potok na Šumavě. Tak, jako zhluboka nádechem nasáváme čerstvý vzduch přírody v lese, použijeme-li místo nosu ústa, svět doslova pohlcujeme. Autor pak tento zážitek akcí přímo zhmotňuje. Jeho ústa se stávají nejenom okem, ale i symbolickým nástrojem zmocňování se okolí.



16 Miloš Šejn: *Krajina viděná ústy, Tříjezerní slat' a Roklanský potok na Šumavě* (2001)

Další příklady poutnictví coby umělecké proměny krajiny souvisí s *přesunem předmětů*. **Petr Štembera**, výrazná osobnost akčního umění u nás, uskutečnil v červnu 1971 akci *Přenesení kamenů*. Autor přemístil ze Suchdola u Prahy do Prahy-Dejvic dva kameny (Morganová, 2009, p. 75). Tím, že je vytrhnul z kontextu, ve kterém nejspíš byly po staletí, poukázal na lidský zásah do krajiny stejně jako na skutečnost, že kameny svévolně nikdy danou pouť nemohou uskutečnit (potřebují k tomu zemětřesení, vodu a další zásahy přírodního charakteru živlů).

Akce **Jana Mlčocha** nazvaná *Mýr-nyx-týr-nyx* a uskutečněná v roce 1975 byla obohacena o výraznou sociálně-politickou tematiku, kdy autor ve speciálním ukrytém balíčku s hlinou upevněném na svém těle doslova propašoval do Maďarska několik žižal (Morganová, 2009, p. 75). Relativnost toho, co je *nezákonné* a přitom vlastně *výjimkou* vzhledem k tomu, že žádný paragraf neshledává přenášení dešťovek přes hranice sankčně postižitelným, přestože je obecně pašování v jakékoli zemi trestné, byla ve skutečnosti v rámci výtvarné konceptuální akce s ohledem na komunistický stát, ve kterém se odehrála, do jisté míry navíc odvážnou, ale skrytou, provokací⁹.

⁹ ...což už by teoreticky právě vzhledem k dané době *trestné* být mohlo.

1.3.2 PRVNÍ INTIMNĚJŠÍ DIALOG TĚLA A KRAJINY — DOTEKY¹⁰

V předešlých podkapitolách jsme se věnovali tělu jako prostoru a nástroji (nejen) uměleckého zážitku, poté fenoménům *genius loci* a *site-specific* jako jeho aktivní verzi kreativního pnutí *pro-žívání* a nyní bych se rád věnoval takovým příkladům, kdy se nedá tak jednoduše určit, zda je důležitějším momentem *tělo* nebo prostor (potažmo *krajina*).



17 Margita Titlová: *Pohyb stromu a těla* (1980)

Krásným příkladem *náznaku doteku* je performance výtvarnice **Margity Titlové-Ylovsky** *Pohyb stromu a těla* z roku 1980. Umělkyně se nejprve přivázala pomocí lana ke zvolenému stromu uprostřed lesa a pak jej celou vahou svého těla ohýbala. Ačkoli byla možná celá akce uskutečněna především v potřebě hledání limitů tělesné síly a vytrvalosti (a *body-artový* prvek nad *land-artovým* převládal), *tělo/Tělo* navíc napodobovalo středně silný vítr¹¹, vidím v ní několik obrazů ze společenského života, interakce dvou *těl/Těl*, muže a ženy. Motiv podle mě zpočátku připomíná situaci, kdyby *tělo/Tělo* přizvalo *krajinu k tanci*. Tak jako při tangu, kdy při pevném objetí (zde jím je lano) je každý z obou účastníků sám se sebou a přesto i s tím druhým. Kontakt je diskrétní, něčím ale velmi dynamický, až živelný. Problém je v tom, že *ten druhý* ale tančit nechce. *Dotek* je zde zprostředkovaný lanem, takže se obě živá těla sama sebe nedotýkají v pravém slova smyslu, je *snahou o dotek*. Urputná radikálnost předkládnění *cizího těla—těla stromu* násilně vynuceného tím autorčiným k němu přivázaným a ohýbajícím se pod námahou, navíc nemůže být příjemná ani jednomu z aktérů.

¹⁰ Slovem *První* nerozumím temporální označení, ale stupeň intenzity hranic mezi tělem a krajinou ve výtvarném umění skrze *dotek*

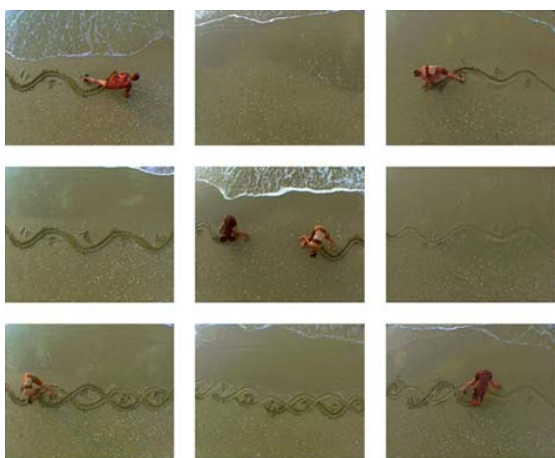
¹¹ Tedy tak akorát silný. Kdyby se nakonec strom zlomil, nebyla by akce tím, čím měla být.

Tato performance vzhledem ke snaze pohybu z místa připomíná akce spojené s přenášením předmětů a putování umělce (viz výše) s tím rozdílem, že ačkoli se jedno z obou *těl* snaží *hnout tím druhým* za každou cenu, stejně kvůli tomu silnějším (které se nebrání), to druhé, bojující, ale slabší, zůstává stát, protože je strom ukotvený v zemi. Spíše než bezkontaktním tancem, je v přeneseném významu *snahou změnit toho druhého*. Nakonec ani jedno z *těl* nedovolí tomu druhému, co si přeje, právě protože je to vždy opak jejich vůle.

Když jsem pak mluvil s autorkou osobně, řekla mi, že ke vzniku několika akcí v přírodě (které po sobě následovaly ve velmi v krátkém intervalu) vedla nutková potřeba hledat inspiraci pomocí jiného sebevyjádření. Tedy konkrétně vystřídat malbu jiným médiem a poté se k ní opět vrátit. Tím nástrojem se stalo tělo. K práci *Pohyb stromu a těla* dodala, že šlo především o *prostorové vztahy* mezi jejím tělem a prvky okolí. Toto stručné popsání akce, je příkladem, kdy se *re-interpretace* nakonec setkává s interpretací autora, která byla především motivačního charakteru. Autorka na rozdíl ode mne akci přímo prožila, čímž situaci zkonkrétnila. Tato autenticita možnosti výkladu je pak zároveň omezena osobním očekáváním od díla, které je pak samotným specifickým prožitím daného. *Reinterpretace* ze strany *Nezúčastněného* (kdy možnost výběru výkladu byla širší, protože vycházela pouze z fotografie akce a stručného popisu v publikaci *Akční umění Pavlína Morganové* a konkrétně v tomto případě jako lyrizovaný výklad/překlad je pak pouze nadstavbou. Nakonec obojí splnilo svůj účel. Jedná se vždy o osobní výpovědi, z nichž ta akci prožitá je silnější, tudíž slovy nesdělitelná (není básní, ale činem), zato ta druhá se stává podobenstvím.

Tak jako pro umělce československé krajiny byl nejtypičtější místem pro působnost jejich akcí *les* se svou živelností, všeobjímajícím pocitem tajemství a coby poslední místo alespoň do určité míry svébytnější a odlišné od mnohem markantněji kulturou proměněných součástí krajiny jako jsou na jedné straně louky, přechod v pole a nakonec cesty, pro izraelskou umělkyni *Sigalit Landau* se jimi staly dvojice pláž a moře nebo jezero. Stejně jako typičtí zástupci středoevropské krajiny, jsou tato místa v těsnosti měst nebo vesnic, což je obzvláště v případě pláží mnohem více pociťováno než v lese, kde vás od okolí alespoň odděluje *zed' ze stromů*, která může posloužit jako hradba mezi dvěma světy. V akci *Dancing for Maya*

(*Tanec pro Maye*) z roku 2005 se ocitají dvě performerky v choreograficky určeném pohybu připomínajícím například práci a spolu-práci, někdy boj a další formy dialogu dvou těl mezi sebou jednotlivě, i pospolu. Stmelené jsou vztahem k písčné půdě přímořské krajiny a se svým neustálým tokem fyzických kreací v blízkosti *jiného živlu*, a to Středozemního moře, vytváří tato *těla/Těla* nové, neustále proměňující se topografie krajiny (Loisy, 2010, pp. 51-53). Dotýkání se krajiny a pohyb v ní je zaznamenáván kresbou do její hmoty, písku. Autorka je vystudovanou výtvarnicí a tanečnicí. Sladěným pohybem a kresbou vlastním tělem napodobují obě performerky tvar mořských vln ikonicky i dynamicky. Zároveň tvar kresby a grafická črta vln připomínají hada, který je základním prvkem mayského výkladu světa.



18 Sigalit Landau: *Dancing for Maya* (2005)



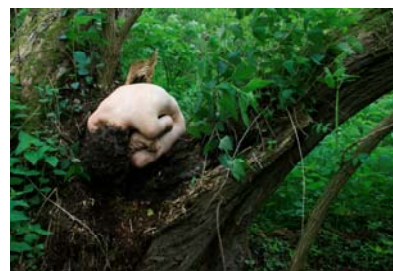
19 Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970)

Umělý poloostrov a kresba do písku jako dvě ornamentální varianty grafické *zachytitelnosti pohybu vodního živlu*

V akci figurují dvě plochy, z nichž první může posloužit stejně jako PVC podložka, do níž ryjí ruce a nohy přímo svou hmotou bez potřeby přídavných nástrojů a vytváří linoryt do *krajiny–písčné půdy*. Ta je pevná, nehybná, ale otevřená tomu, kdo tvoří. Naproti tomu druhá je tou, co je neustále v pohybu a boří cokoli vzniklé. Hranici pak smazává čas — vlny v určitý moment dosáhnou na pevninu a tento *linoryt souše* změní v *plátno* a rýhy v stopy *štětce akvarelu postupně zalité vodou*.



20 Miloš Šejn: *Tělo Kamenice, Jizerské hory*, 2004



21 Martin Vlček: *Autoportrét (v krajině II, Zubrnice)*, 2010

Těla ukryvající se a zažívající různé stupně příkoří (sníh-led a kopřivy), obojí pocíťované na nahém těle jako hmatový zážitek (ledové a sněhové prstíky a toxiny z rostlinné říše).

1.3.3 Tělo/tělo a krajina/Krajina v objetí — *SYMBIÓZA*

Ačkoli termín *krajina* používáme především v prostorově ohraničené konotaci k *jíným tělům*, jež se v ní ocitají, je to *hmotový charakter*, co *dovoluje sblížení* a zároveň omezuje *nejtěsnější* vztah pouze na *Symbiózu* (byť s výraznou vnitřní touhou po *Syntéze*, k níž nakonec nedojde).



22 Frida Kahlo: *Portrét Luthera Burbanka* (1931)



23 Ana Mendieta: *Imogen de Yagul* (1973)



24 Martin Vlček: *Vrůstání a doplňování*, Zubrnice, 2010

V sérii *Stromů života* (z let 1976 a 1979) kubánské výtvarnice **Any Mendiety** figuruje autorčino *tělo/Tělo* primárně jako *živoucí silueta* maskující se v krajině (a tím s ní do určité míry splývá), jako lidské *tělo/Tělo* prožívá onen okamžik, který je sdělením, i snahou o nemožné splnutí s tělem stromu, *typického těla krajiny* (a prvku v jejím rámci) za pomoci iluze. I tyto lze chápat jako svého druhu *siluety*, podobně jako *Imogen de Yagul* z roku 1973, které se možná stalo jejich prapočátkem. V dané práci si **Mendieta** lehla nahá do hrobu (pocházejícího nejspíše z dob civilizace Zapotéků) a byla pokryta trsy květin, které z ní vyrůstaly jako *keř* (Viso, 2004, pp. 52, 56). Tyto výše jmenované akce ale oproti *Siluetám* vždy prožívá na vlastní kůži.

Analogickou akcí převedenou do extrému je **Štemberovo Štěpování** (1975), v rámci něhož se autor pokouší propojit s přírodou. Namísto vody má štěpované rostlině do jeho ruky posloužit lidská krev. Dialog umělcova *těla/Těla* s *tělem* rostliny, *které se stává půdou života*, je pak krásným příkladem *Symbiózy* prvku krajiny a části lidského těla (opět výseče z celku).



25 Petr Štembera: *Štěpování* (1975)



26 Miloš Šejn: *Kořeny smrku, Javor, Krkonoše* (2008)

Snahy stát se součástí země, být prvkem rostlin, které z ní raší, či sama *se jím stát pomyslnou půdou*, poté přešly u **Mendiety** v práci, kdy její *tělo/Tělo* opticky splývá s kmenem nebo

kořeny stromů, přerůstá tak v *mimésis*. Její tvorba je vždy otázkou využití potenciality *genia* daného místa, nejčastěji vzhledem k autorčiným kořenům, a silnému osobnímu pnutí.



▲▲ 27 Miloš Šejn: Červená kůže, Rezavý pramen ve Věžickém údolí, Český ráj (1996)

▲► 28 Ana Mendieta: Tree of Life / Strom života (1976)

▲ 29 Ana Mendieta: Untitled (Tree of Life Series) / Bez názvu (Série Strom života) (1976)

Nejvhodnějším příkladem *Symbiůzy s touhou po Syntéze* je ale bezpochyby především **Miloš Šejn** se svou uměleckou i osobní snahou *být krajinou*. Zatímco *land-artové* umění přetváří tvář země, krajina je pouze prostředím–scénou pro akce a často i materiálem, tento umělec se snaží, aby vedený dialog byl co nejvíce reciproční, oba něco získávali (Kesner, 2010, p. 38). Všim, co činí, prochází základní prvek intimity. *Body Weather (tělové počasí)* je pak důležitým příkladem z výrazových prostředků jeho tvorby. Tento, zjednodušeně řečeno, *absolutní dialog* s přírodou založený na vnímání subtilních osobních projevů a prožitků vlastního těla v krajině se stává novým výrazovým prvkem v jeho tvorbě. Kořeny tohoto přístupu lze nalézt u **Mina Tanaky**. V devadesátých letech se pak stává i součástí **Šejnovy** tvorby díky nizemskému performerovi Franku van de Venovi, s nímž dlouhá léta spolupracuje (pp. 20-21). Sbírání hlíny, květů a řas atp., a *oblékání se* do těchto surovin (např. *Černí Háskerthingur*¹², 2008; *Kvetoucí muž*, 2008; *Hlava magnolie*, 2006; *Zelený muž*, 2004) přerůstá v přímé prožívání tělem (v Jizerských horách v kontaktu s Kamenicí: *Řekou*, 2003; na stejném místě opět coby nahé tělo pak se sněhem a ledem *Tělo Kamenice*, 2004). Podobnou práci s *mimésis* jako u **Mendiety** (její série *Strom života*) lze u **Šejna** spatřit v *Červené kůži* z roku 1996. Být přímo součástí vody, společně dýchající a *pro-žívající*, dokud stačí dech, v akci *Javořím potokem*, 1998 pak připomíná již *Syntézu*¹³.



30 Miloš Šejn: *Řekou, Kamenice, Jizerské hory* (2003)

¹² K *Černí Háskerthingur* viz obr. č. 54 v rámci podkapitoly 3.3.2

¹³ K akci *Javořím potokem* viz podkapitola 3.3.3 a obr. č. 58



31 Miloš Šejn: *Kvetoucí muž* (2008)

Od *doteků* ve snaze o splynutí jsme tedy přecházeli k intenzivnějším formám ve skryté snaze o sloučení obou těl. V důsledku limitu lidské tělesnosti a neprostupného epidermálního charakteru *těla* nakonec dojít ke splynutí s krajinou jako hmotou – *tělem krajiny* nelze. I ty největší snahy, *končící objetím těchto dvou těl*, docílí spíše pozitivní a *neškodné spolupráce (Symbiózy)*, tvořící pomyslnou jednotu i přes odolávající *obaly* těl.



32 Miloš Šejn: *Zelený muž, Trojický rybník pod Velišským hřbetem* (2004)

Jediné možné a skutečné splynutí lidského Těla s krajinou/Krajinou je v samotném důsledku pouze **zemřít a být v ní pochován** — obrazně bych toto zakončení (a zároveň počátek) koloběhu života popsal: *Jedno tělo se rozpustí, to druhé pohltí jej, společně splynou pak v celek.*

DRUHÝ ODDÍL

V předešlém tematickém dialogu *člověk-tělo* vedl s *okolím-krajinou/místem obecně* rozhovor s vědomím, že je coby hmota od té druhé oddělený, přesto za pomoci uměleckého jazyka nakonec přešel od pouhých *dotyků těla druhého* až v možnost, když už nelze splynout v jeho lůně, tak alespoň *ulehnout v objetí* druhým—krajinou. Nyní se budeme věnovat příkladům, kdy se hranice *tělo-krajina* rozšiřují nakonec i do sfér, jejichž realizace sice není v běžném životě možná, ale z každodennosti přímo vychází, nebo je jí alespoň inspirovaná. Pohledu na svět (nebo krajinu) a tělo v rámci specifických možností interakcí se budeme tentokrát věnovat skrze prizma jazyka různých narácí¹⁴. V určitých případech bude potřeba více těl k nalezení (a stvoření) té správné krajiny, která mu/jim bude *domovem*, zatímco v jiných budou obě entity totožné. V rámci tohoto Oddílu bude ale tematika rozdělená podle stupňů intenzity těsného vztahu mezi tělem a krajinou řazena v *opačném pořadí* — od extrému v maximálním *splynutí* (*Synonymita*), přes postupné proměny těla s krajinnými prvky, soustavy několika těl a krajin tvořících celek/řád, až po rozparcelování na *stavební prvky*, zakončené hypotézou o možném inspiračním původu těchto výkladových schémat písemného či orálního charakteru.

Jednotlivé fáze tedy jsou:

1.) Tělo krajiny Země (Země jako jedno tělo-krajina)

2.) Svět, kosmos, krajina jako soustava dalších těl a krajin

3.) Tělo jako zážitek krajiny v různých narácích

¹⁴ Používám pojmu *narace*, protože se neopírám pouze o jeden druh vyprávění (přestože nejčastěji používám mytologické příběhy). Filozofii ale řadím zvlášť.

2.1 Země jako jedno tělo-krajina — *SYNONYMITA*

2.1.1 TĚLO KRAJINY ZEMĚ

Nejstarším mýtem o stvoření světa z prapůvodní bytosti nalezneme v indické **Rgvédě** o **Purušovi**. Vypráví se v ní, že bohové zabili a obětovali tisícíhlavého praobra o tisíce očíh (vidících zřejmě v tu dobu jen prázdnotu okolo sebe) a tisíce nohách, z jehož těla pak stvořili svět. **Puruša** v mýtu figuruje dvakrát, nejprve coby „**Prapuruša**“, z něhož se zrodil ženský princip jménem **Virádž**, a pak teprve jako **Puruša**.

*Puruša vzešel ze tří čtvrtin výš,
čtvrtinou ale zůstal zpět;
odtud se vůkol rozestřel
přes živý i neživý svět.*

*Z něho se Virádž zrodila,
a z Virádže zase povstal Puruša.
Sotva se zrodil, přesáhl
vpředu i vzadu celou zem.*

(Třeštík, 2003, p. 45)

Co se týče pojetí vzniku člověka, první krajiny a světa v mýtu, platí, že tyto se většinou kombinují, prostupují či naprosto *kopírují*. Limitem je v první řadě lidská observační schopnost (i fantazie) a neuvěřitelné propojení světa skrze dějinné prvky, jakými byly například války, stěhování národů, obchod atp. A tak v indoíránské kolébce západní/euro-americké kultury nalezneme podobnosti v pojetí světa i mezi kontinentální Indií a odtrženým ostrovem relativně daleko od pevninské Evropy — Islandem.

Na počátku všeho vládlo *Všeobjímající prázdno* (*Ginnungagap*), v němž působením žáru ze světa ohně (*Múspellu*) a chladu ze světa mlh a tmy (*Niflheimu*) povstal praobr *Ými*.

V mýtu se dále praví, že se živil mlékem krávy *Audhumly*, která vznikla obdobným způsobem. Protože svým drsným jazykem ráda olizovala slané kameny, stalo se posléze, že se z nich postupně zrodil muž *Búri*, předchůdce bohů. Jeho vnukem byl *Odin*, budoucí vládce islandského panteonu, který, spolu s bratry *Vilim* a *Véem*, jednoho dne *Ýmiho* zabil. Společně pak odnesli jeho tělo doprostřed *Všeobjímajícího prázdna* a udělali z jeho částí zemi (svět).



▲▲▲ 33 *Ýmiho krev*

▲▲ 36 *Ýmiho maso*

▲ 39 *Ýmiho úlomky kostí*

▲▲▲ 34 *Ýmiho krev*

▲▲ 37 *Ýmiho vlasy*

▲ 40 *Ýmiho zuby*

▲▲▲ 35 *Ýmiho krev*

▲▲ 38 *Ýmiho maso*

▲ 41 *Ýmiho kosti*

Z jeho hojně se rozlévající krve stalo se moře a jezera, země z jeho masa, z vlasů stromy, z kostí skály a ze zubů a zlámaných kostí pak kameny a balvany. Jeho tělo objímá celou zemi, z lebky pak stvořili nebe a jeho cípy přidržují čtyři skřítki, původně červi z obrova masa. Ti jsou rozestaveni tak, že tvoří světové strany, mají i taková jména: *Austri*, *Vestri*, *Nordri*, *Sudri* (*Východní-k*, *Západní-k*, *Severní-k*, *Jižní-k*). Poté *Odin* se svými druhy pochytili oharky a jiskry, jež vyvrhoval *Múspell*, a zasadili je uprostřed *Ginnungagapu*, na oblohu, aby coby hvězdy osvětlovaly zemi. Země je kulatá, kolem dokola ní je hluboké moře. Při pobřeží

žijí obři a uvnitř země je na ochranu před jejich útoky postaven val z *Ýmiho* řas. Toto hradiště nazvali *Midgard*. Nakonec vzali jeho mozek, vyhodili jej do vzduchu a stvořili tak oblaka.

*Z jeho brv
zbudovali bozi vlídní
lidem Midgard;
z jeho mozku
mraky chmurné
po obloze plují.*

(Sturlusson, 2002, p.45)

2.1.2 ZEMĚ JAKO ŽIVOUcí ORGANISMUS V KONTEXTU OBOU PRAOBRŮ

Zatím jsme se zaměřili na představy země jako těla ve smyslu pouze stavebním, neživém. Aby svět mohl existovat, musel vždy někdo zemřít a teprve z jeho těla-materiálu vznikl nový, tentokrát prodchnutý životem. Planeta jako živoucí celek a organismus nás bude zajímat nyní.

Vesmír byl vždy tajemstvím, a tak se astronomové opírali z důvodu nedokonalosti technologií o prvky bájných narací. Například **Giordano Bruno**, představitel renesance, žijící v 16. století, kdy věda získala svou vážnost a náležitě ji stupňovala, ještě tvrdil, že „*planety jsou velká, pokojná, teplokrevná zvířata, jež mají své zvyklosti a jsou obdařena rozumem*“ (Borgés, 1999, pp.187-188). Přibližně půl století před jeho narozením sice byla objevena Kryštofem Kolumbem Amerika, byl postupně odkrýván pomocí dalších zámořských výprav svět jako uchopitelnější celek a tajemné krajiny v neprobádaném zbytku planety tak povětšinou ztrácely své bájně obludy, které daným úsekům vládly, vesmír, stejně tak i hlubiny oceánu, jsou nám ale záhadné i dnes, v 21. století. A tak si troufám tvrdit, že nejen ve vesmíru, ale i v rozbouřených oceánech, mohl v dané době nadále kralovat jako taxonomie fantastický bestiář. Podobně se vyjadřují konkrétně o Zemi i jiní astrologové — například **Johann Kepler** s **Robertem Fluddem**: „*Země je živoucí obludou, jejíž velrybí dech působí podle toho, zda spí nebo bdí, na příliv a odliv moře*“ (p.188).

O Zemi, jako o organismu také mluvil **James Lavelock**, který pro svou **koncepti Země jako živoucího organismu** použil jméno řecké bohyně života a symbolu Matky Přírody/ Praměti Země — **Gaia**. Kromě inspirace řeckou mytologií, podobenství a vědeckého pojetí cirkulace chemických sloučenin¹⁵ ovlivňující procesy oteplování a představující snahu o rovnováhu, lze u ní nalézt i něco podobného s **Ýmim** a **Purušou**. Velký počet hornin a magmatu na zemi nachází svůj prapůvod v živých organismech. A tak jako krajina vznikla z jednotlivých částí těla výše jmenovaných praobrů, v případě **živoucího organismu Gaia** bakteriální společenstva chemicky vázala oxid uhličitý a vápník do uhličitanu vápenatého, čímž vznikly **stromatolity** — **skalní města** při pobřežích. Podle autora se pak ve svém důsledku zvýšený počet tímto

¹⁵ Především různé formy uhlíku, základní to složky všeho živého

způsobem uložených vápenatých sedimentů na okrajích kontinentů se hypoteticky mohl projevit jako *kontinentální drift* (Lovelock, 1990, pp. 93-110). Tyto vzniklé skořápky jsou opět jakýmsi *kousky těl tvořícími složky krajiny*.

*Gaiu*¹⁶ autor definuje jako sladěný systém života s prostředím, zahrnující organismy, jenž jej využívají pro vlastní život; dále ty, které *pod diktátem* Darwinova přírodního výběru, přežívají jako zástupci nejpočetnějšího potomstva; v neposední řadě pak zmiňuje organismy, které se podílejí na fyzikálních a chemických změnách vlastností prostředí, jež obývají (živočiškové dýcháním odebírají kyslík a vylučují CO₂, zatímco rostliny a řasy činí opak); a nakonec klíčová jsou i samotná omezení určující možnost či nemožnost života vyplývající ze všeobecných podmínek (*příliš vysoké nebo nízké teploty /optimum*). Zároveň je právě *Gaia* označením i pro okamžik, kdy se Země stala natolik příznivá pro život, že se v ní začaly bytosti, horniny, oceány a vzduch spojovat v *nový celek*¹⁷. A zatímco dříve musela udržovat dostatečný počet kyslíčnicku uhličitého, aby zabránila proměně planety v led, dnes je situace opačná, potřebuje aktivitu organismů, aby se *nepřehřála*, je potřeba z atmosféry CO₂ odčerpávat (pp. 51-52, 128).

Mýty o jmenovaných praobrech jsou bez jakéhokoli hodnotícího zabarvení výkladem využívajícím antropocentrické podobenství pouze jako morfogenní prvek — tělo se postupně stává krajinou. Jakási *geologicko-ontologická* inspirace **Vernadským** u **Lovelockovy Země jako živoucího organismu** je pak *bio-ontologicky* vysvětlenou *geo/gaio-centrizací* planety jako soustavy charakteru *disipativních struktur*¹⁸. Takováto charakteristika je vlastní jakékoli živé bytosti (které nakonec v našem případě tvoří s Živoucí planetou jednolitý celek).

¹⁶Ačkoli bylo pro amerického *biologa* inspirací **Vernadského** rozdělení Země do tří vrstev (*Geosféra*—anorganická složka, *Biosféra*—život a *Noosféra*—vrstva s kulturou), *Gaia* není jiným výrazem pro *biosféru* ani pro *společenstva*. Obě jmenované jsou ale její součástí, stejně tak jako třeba horniny nebo atmosféra. *Život* odehrávající se v *prostředí* je s ním, polem působnosti, natolik propojený, že je evoluce jejich společnou otázkou — je evolucí Gaiy a nikoli každé ze složek, života a prostředí zvlášť (Lovelock 1990, pp. 33-34).

¹⁷**Anton Markoš** pak bakteriální základ ve vývoji země do stádia Gaiy pojímá jako kompletní základ všeho. Země je v jeho podání bakteriálním společenstvím, kontinuem jednoho genu.

¹⁸**Ilja Prigogine**, autor a prokazatel teorie za ni získal v roce 1977 Nobelovu cenu. Biologická tematika se posléze dostala do sociálně-psychologické a ekonomické oblasti coby teorie chodu team-leadingu.

Přijímáme energii z okolí a tu neupotřebenou vylučujeme. Sotva skončí tento proces *energetické výměny*, který je základem života, nastává smrt dané struktury.

Oba přístupy výkladu skutečnosti spojuje jejich přístup k *emergenci* (to, co následně vyvstává nelze z částí, které této proměně předcházejí, vyčíst). Celek je, jak tvrdil **Aristoteles**, víc, než jen pouze spojení jeho částí. *Tvárnost materiálu* umožnila emergovat, přerůst z jednoho charakteru hmoty v jiný, být rozložena a znovu složena jako něco kompletně nového a přesto se starým stále spřízněné a totožné (*Ými*, *Puruša*, rozsekání jejich těl a přerod této hmoty v krajinu). Gaia, coby synonymum pro Zemi a navíc pojímána jako živočich, je též bezesporu prochnuta procesy emergence (například všudypřítomné fyzikální a chemické procesy).

Země jako živoucí organismus v podání **Lovelocka** je příspěvkem, kdy je planeta sama sobě tělem (*Krajina jako Tělo*) a figuruje jako přetočení koncepčního pojetí mýtických obrů *Ýmira* a *Paruši*, se kterými pracuji jako s antropomorfními těly nakonec měnící se v krajinu (sousloví *Tělo jako krajina*). V jednom případě se stává z *těla krajina*, zatímco v druhém z *krajiny tělo*. Tělo praobrá musí *zemřít, aby mohlo ožít* coby *krajina/Krajina/svět*. Země v podání přetočeného sousloví je coby živá *krajina/Krajina, živoucí planeta Gaia*, obohacena o širší vegetativní kontext, který z ní dělá *tělo*, jež se samo sice nemůže hýbat, ale jako živoucí *pohybem všech a všeho* se na ní *odehrávajícího*, a v případě atmosféry ji *obepínajícího, pulzuje*.

2.2 Svět, kosmos, krajina jako soustava dalších těl a krajin

2.2.1 KOSMOS JAKO SOUSTAVA TĚL-TĚL A TĚL-KRAJIN

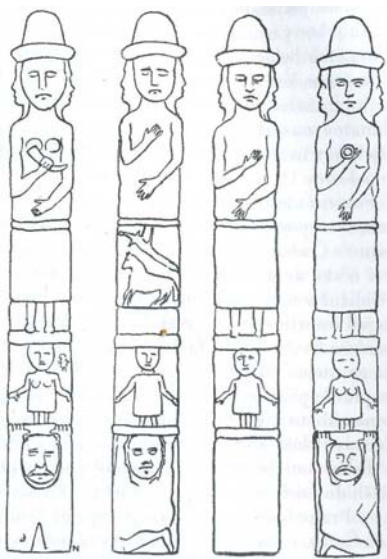
Ve starém arabském modelu *světa* (*Universa-vesmíru*) figuruje několik různých *těl-krajin* (přesněji *těl-těl* a *těl-krajin*), které tvoří celek. Podle tamních představ se ve vesmíru musejí tvorové a věci o sebe navzájem *opírat*, potřebují přeci jistotu, řád. Jenže pokud se jeden zapře o toho pod ním, i ten se chce někoho takového a vyžaduje někoho pod/vedle sebe, kdo by mu sloužil jako *opěrka*.

Vzhledem k tomuto předpokladu nám tak vzniká nekonečná řada, kde její složky, jednotlivá *těla* jsou navzájem na sobě závislé. A to natolik, že by stačilo odejmout jednu z těchto složek a onen řád by se rozpadl jako *kostky domina*, s tím, že veškeré tyto složky, *těla–destičky*, by postupně zmizely nenávratně v prázdnotě. Jednou z nich je i samotná **Země**. Když ji bůh stvořil, nebyl zdaleka s úkolem hotov, protože Zem neměla oporu, musel k ní rychle přidat **Anděla**. Jenže ani v tuto chvíli nebylo vše pod kontrolou, Anděl sice poslušně podpíral zemi, ale neměl se sám o co opřít, a tak byl bůh nucený vsunout tomuto *andělskému Atlasu* pod nohy **Rubínovou skálu**. Ta se opírala o býka se čtyřmi tisíci očí, stejným počtem uší, nozder, tlamami s jazyky a nejiným množstvím nohou. Tento býk je znám jako **Kujúta**. Práví se, že než bychom přešli od jeho prvního oka k druhému anebo od prvního ucha k následujícímu, uplynulo by 500 let. Jenže i on se musel o někoho opírat, a tak bylo nutné, aby bůh stvořil ještě pod **Býka** velikou **Rybu**. Tu nazval **Bahamaut**. Pod Bahamautem se nacházelo **Moře**, pod Mořem **Vzdušná propast**, pod ní **Oheň** a úplně nejnižší had **Falak**. V jeho tlamě se nachází peklo (Borgés 1999, p. 29), je bránou do této krajiny, i jejím tělem.

Všimněme si, že ve vyprávění se pravidelně střídají Krajiny a Těla (bytosti-strážci), které tvoří dvojici. Krajina A je závislá na opoře Těla B, toto tělo B na opoře Krajiny B, ta na opoře Krajiny C atd. Jediné výjimky nalezneme na začátku a na konci vyprávění. Bůh stvořitel je, tak jako bývá dobrým zvykem, těžko popsitelná entita. Je bytostí-tělem a zároveň *krajinou-nebem* a celým universem nebo, pokud se v něm nachází a nemohl by s ním být totožný, pak je alespoň jeho potencií.

Když se podíváme do českého prostředí a budeme hledat v mytologii analogie k představám o stvoření a chodu světa, zjistíme na příkladu sošky-idolu pocházející ze Zbruče slovanskou *architektonickou* představu univerza, kdy je tento celek rozdělen do jednotlivých *pater*.

Bůh ***Svantovít*** o čtyřech tvářích kontroluje světové strany, o což se také starají o stejném počtu nikoli červi (či trpaslíci) jako v mýtu islandském, ale obři ne nepodobní svou primární funkcí Atlasům (Třeštík, 2003, pp. 11, 92, 95). Celý model funguje na příbuzném principu arabské představy podpírání *krajín* a *těl* v universu, aby se nerozpadly. Jejich kompoziční struktura ale namísto horizontálního domina připomínají spíše *domeček z karet*. Jednotlivé sféry stojí nad sebou a vytvářejí jakási patra a jedná se tak o *kosmickou sestavu* skládající se pouze z *těl*.



42 Slovanská představa řádu světa a kosmu jako idol Svantovít (Pohled ze čtyř stran)

2.2.2 SVĚT A SPECIÁLNÍ KRAJINY ZEMĚ JAKO SAMOSTATNÉ CELKY, PEKLO

V různých typech narácí jsou *speciálními krajinami* tyto: Peklo, Očistec, Ráj a Nebe jako *dodatek k úplnosti*. Vyjma poslední zmiňované jsou tyto krajiny vlastně součástí planety Země, a to buď hluboko uvnitř jejího středu — jádra (jako se praví o Peklu) nebo na jejím povrchu, situované na bájném místě, kde by jako příklad mohla posloužit Rájská zahrada (Eden). Nebe/Obloha se ale objevuje jako protějšek Země a stává se tak součástí společného řádu universa. Velmi působivé je jedno z podobenství Krajiny Pekla pojaté jako tělo (které tentokrát není antropomorfního charakteru).

Větší než jakákoli hora je *Obluda Acheron*, z jejích očí šlehají do dálek plameny, tlamu má tak rozsáhlou, že by pojala až devět tisíc lidí a kouty jejích zlověstných úst, neustále čekajících další návštěvníky, drží otevřenou dva zrcadlově protočení Atlanti. Jeden stojí na nohou, zatímco druhý na hlavě. Vstup do jeho útrob vede přes tři chřtány jako obří tunely prodchnuty neustále chrlícím ohněm. Z jeho břicha plného slz, vůkol se rozléhajícího skřípotu zubů, ledového chladu a strašlivého žáru, plného medvědů, hadů, lvů a dalších, se neustále ozývá zoufalý křik těch, kdo skončili uvěznění v tomto strašném *těle* (pp. 159-160). *Acheron* je bájným monstrem s jinými zvířaty uvnitř, jako působivé a nepříjemné podobenství Pekla, archetypální prostředí, v němž je vše, čeho se člověk kdy bál. Je *krajinou interiéru*, uvnitř monstrózního *těla*, místa z něhož není úniku.

V řecké kosmogonii zosobňují antagonní dvojici Zemi a Nebe – *Γαία* a *Ύπavος*. *Úranovo* obří tělo bylo sice zosobněním Nebe, ale nebývá nějak speciálně zobrazováno. *Gaia*, Země, mu je nejprve matkou (země porodí nebesa) a posléze jeho družkou. Egypťské představy o *Zemi* a *Nebi* jsou zvláštní především tím, že Nebesa a Noc (*Nut*) zosobňuje žena, zatímco Zemi (*Geb*) muž. Nebe je i tentokrát porozené Zemí, ale s tím, že *rodí „otec“*! Tato kosmická antropomorfní dvojice zobrazující svět jako *Zemi* a *Nebe* je zobrazována jako ženské tělo překlenuté, jako most, nad tělem mužským – *Zemi*¹⁹ ležícím pod ní.

¹⁹ Tato dvě těla připomínají představy o Světe jako Těle — *Tělo Krajiny Země*, o nichž se zmiňuji dříve ve podkapitole 2.1.1, ale s tím rozdílem, že tehdy se jednalo o model univerza coby JEDNO tělo.

2.3 TĚLO jako zážitek KRAJINY v různých naracích

2.3.1 METAMORFÓZY TĚLA A KRAJINY

V předchozím oddíle jsme si ukázali speciální propojení těla s krajinou skrze její symbol, rostlinu, na příkladu performance *Štěpování* Petra Štembery (1.3.3), kdy se mělo toto *přírodní tělo* stát v rámci *body-artové performance* součástí těla lidského, a zastavili se u fenoménu putování jako prvku proměny krajiny. Příběhy, jimiž u budeme nyní věnovat, spojují obě nastíněné tematiky. Ten první pochází z oblasti brazilských lesů, od kmene Bororů.

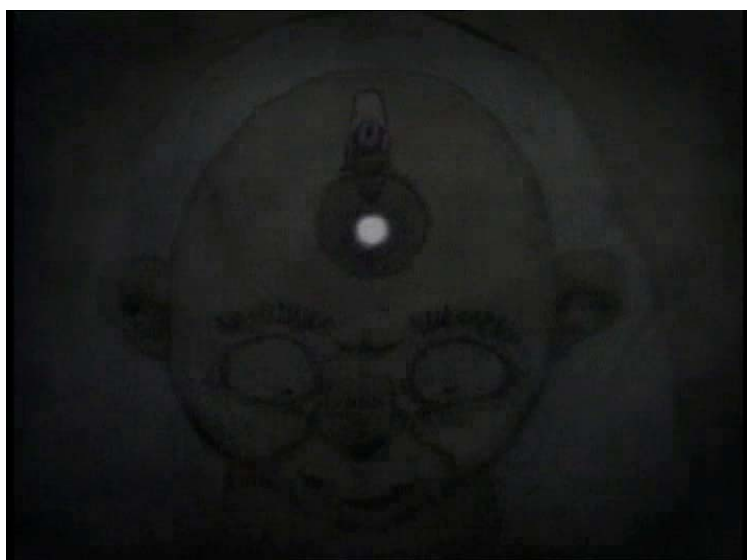
Příběh *O původu vody, ozdob a pohřebních rituálů* začíná tím, že se žena jejich mýtického a kulturního hrdiny Baitogoga vydává sama do lesa, a přestože si to nepřála, její syn ji tajně sleduje. Stane se tak svědkem, jak matku znásilnil jeden indián z jejich kmene a svému otci, *Baitogogovi*, vypoví, co se stalo. Ten nejprve indiána poraní (poníží) a pak i zabije. Svou ženu podrobí podobnému osudu a obě mrtvá těla pouze zahrabe pod zem u sebe v chýši, čímž se dopustí společenského přestupku (nepohřbil svou oběť podle tradičních uctivých zvyklostí *na dvakrát*)²⁰. Pro nás je pak určující další část. *Baitogoga* pak v mýtu potrestal vlastní syn, když na něj coby pták upustil trus. Ten následovně vyklíčil ve strom na ramenou otce a mění se v průběhu jeho putování krajinou spolu s okolím. S těžkým stromem napojeným na vlastní tělo se pak hrdina toulal lesem a kdykoli se zastavil, aby nabral síly, způsobil, že okolo něj vzniklo jezero nebo řeka (Lévi-Strauss 2006, pp. 63-64). *Otec-tělo* nesoucí nejdůležitější strom lesa (*kurbaril*) je umocněn jako bytost pozemská a sotva, během

²⁰ Správný pohřeb složený z dvojího uložení zesnulého těla u Bororů vypadal následovně: nejprve proběhne dočasné pohřbení uprostřed vesnice (na veřejné a posvátné prostoře), zatímco v mýtu proběhlo uvnitř profánního prostoru vlastní chýše. Příbuzní po několik týdnů skrápí tělo vodou, aby byl uspišen jeho rozklad (důvod použití vody je i praktický). Poté je tělo vyndané z hrobu, kostra omytá tak, aby byla zbavena masa (tímto druhým pohřbem a konkrétně tímto činem se z těla fyzického stává *duch*. Jedno tělo je nahrazeno novým, *očištěným*, symbolizovaným ozdobami a *duch* zastává funkci spojnice mezi fyzickou smrtí a společenským životem. Následně jsou tyto ostatky malířsky ozdobené a obohacené mozaikou z nalepených kusů peří. A nakonec jsou umístěny do *příbytku duší*, tedy ponořeny do jezera nebo řeky (Lévi- Strauss 2006, pp. 71, 73, 205).

putování krajinou, ji začíná obohacovat o vodní plochy a jeho břímě postupně mizí. Voda je zde chápána jako mezičlánek země a nebe. A protože právě ona byla důvodem pro trest (odepřel zemřelé ženě dvojí pohřeb vodou), je v danou chvíli hledaným chybějícím článkem k nastolení kosmického řádu. **Baitogogo** později ještě se zastupujícím náčelníkem v jeho vesnici, který jej nahradil v době jeho nepřítomnosti, začal vytvářet ozdoby. Ty pak společně nosili do vesnice a navíc se dobrovolně vzdali svého náčelnického postavení, které předali svým otcům. Nejen voda, ale i ozdoby se tak staly neodmyslitelnou součástí bororských pohřebních rituálů (pp. 63-65, 71-73, 77, 205).

U stromu rašícím na lidském *těle*, tedy *prvku krajiny* metamorfujícím z lidské kůže (*části Těla/těla*) díky semenu nebo trusu, se ještě na chvíli zastavíme. V krátkometrážním japonském animovaném filmu *Atama Yama (Mt Head/Hora Hlava)* od **Kojiho Yamamury** se vypráví příběh o člověku, který raději, než by něco vyhodil, si vše schovával. Například pecky od višně ukládal do zavínovacích sklenic. Jednoho dne je tento muž ze sklenice vytáhl a zhltl jako malinu. Přeci nesmí nic přijít na zmar, pokud není místo, kam věc odložit, tak se to alespoň sní. I stalo se, že následující den mu začalo něco vyrůstat na jeho plešaté hlavě. Hrdina tuto rostlinu odstříhl a druhý den byl překvapen, že se situace opakovala. Opět kousek zeleně tedy odstříhl a uložil do své sklenice, v níž byl již předešlý *odstřížek*. Příběh je zároveň i jistým kritickým poukázáním na lidské anti-ekologické hromadění, které nakonec *hrdina coby samotný svět* (a možná i kosmos) zažívá na vlastní kůži. Jeho *tělo* — konkrétně kulatá hlava se díky stromu stává *krajinou*, horou (jak vypovídá sám název příběhu), která je nakonec celou zeměkoulí. Lidé se veselí na jeho, nebýt toho stromu, úplně lysé hlavě, kouří a pak nedopalky odhazují tak, že jej podobně jako půdu *popálí*.

Surrealistická relativita, co je ještě součástí krajiny, již je sám muž (*stal se domovem pro zbytek světa*), a co je pak součástí *jiného světa*, tedy toho, ve kterém je *domovem hrdinův byt* (v němž se nejčastěji ocitá), nakonec přechází ve fázi, kdy to jmenovaný muž nevydrží a strom i s kořeny v jednu chvíli vytrhne! Ona vzniklá díra v jeho hlavě se pak vzhledem k dešti proměňuje nakonec v studánku, do které se sám dívá a zároveň je *sám sebou neustále nahlížen* jako nekonečný *odraz odrazu* předešlého. Ona situace mění hrdinu v *personifikaci nekonečna* hodného vesmíru. Je universem a zároveň *universálním obětním beránkem za všechny*, kdo pouze hromadí.



43 Snapshots z desetimínutového animovaného filmu Kojiho Yamamury *Atama Yama* z roku 2002

Nyní se na chvíli zastavíme u příkladů, kdy krajinný rostlinný prvek je výsledkem proměny *těla člověka*. Neraší však na jeho kůži ramene či hlavy, ale je celým jeho *novým tělem*. Znamý antický příběh vypráví o *Narkisovi*, přemnoze sličném mladíkovi, který svým odmítavým postojem uvedl v bolavé prokletí nenaplněné lásky nejednu ženu, bohyni, vílu, i početné zástupy mužů. Všemi milován, sám nebyl schopen stejného citu.

Krásným momentem v **Ovidiem** zpracovaném tématu je pak dialog mezi vílou *Echó*, která nemůže sama vydat hlásku, jsouc ozvěnou, a pouze kouzelně mění věty (v daném případě v jejich významový opak). Hluboce zamilovaná, marně chce obejmout jeho láskou...

Prchl však hoch a volá prchaje:

„Nech si své lokty! Raději zemru dřív, než s tebou v lásce se spojím!“

„S tebou v lásce se spojím“ — ta slova jen oplácí Echó.

(Ovidius, 1942, p. 92)

Tak jako Ýmiho kosti změnily se v hory a maso jeho stalo se půdou, nešťastnou láskou šířená *Echó* postupně hubla, až její tělo (*maso*) pohltila zem. Kostí této zkrhlé víly se v průběhu času také začaly rozpouštět a nakonec změnily se v kameny hor.

Nakonec tedy dochází k první proměně antropomorfního těla v přírodní prvek, odmítnutá *Echó* stává se *tělem krajinným*. Pouze její hlas, opakující po návštěvnicích všelijakých lesních krajin, je jako ozvěna věčný. Takovou tragédii umí psát totiž jen láska nebo smrt.

I stalo se, že samo božstvo rozhořčené nad jinochovým urážlivým a především nebezpečným odmítáním nejen lidí ale i víl, vyslechlo prosby nespokojenců pozemských a uvedlo mladíkovu sebestřednost v samolibost vlastní fyzické podstaty. Láska a nezkrotná touha po jeho kráse, stala se osudnou i pro něj samého. A tak, mladík, okouzlen novými city, jichž dříve nebyl schopen, se vši vroucností pokusil se políbit svůj vlastní vodní odraz v lesním jezírku. Krásná postava naproti němu, stejně okouzlena jím samým, s nezakrytým vzplanutím uvedla jej v nebezpečný flirt. Kýžené objetí mu však dopřály vlny, když pohltily jej,

a druhý, stejně krásný jinoch, jsa odrazem, rozpustil se. Poté opět, jako duši, jej nechaly vodní síly msty vyplout na hladinu. V podobě rostliny s žlutými okvětními lístky, jež dodnes nese jeho jméno²¹, přečkává staletí.

Proměna těla jinocha v **tělo rostlinné**, které se stalo součástí krajiny nachází svou příbuznost v japonském příběhu o „princezně“ **Marimo**. Obě legendy spojuje nešťastná láska. Tentokrát ale z jiných důvodů. Zamilovanost sdíleli oba — **Marimo**, dcera náčelníka, i její milý, válečník. Oba ale pocházeli ze zneprátelených kmenů. Vzдор vůči rodičům nebyl možný, jediným řešením byla nakonec sebevražda. **Marimo** a její druh spolu skočili do vln, držíce se za ruce. Obě lidská **těla** se posléze sloučila a proměnila v nádhernou kulatou řasu nesoucí jméno dívky. Symbolicky jsou vzhledem k tvaru navzájem obě těla propletena a společně sdílí čas na samotném dně **jezera Akan**. Pro Evropana je tento příběh velmi blízký, protože mísí Shakespearova Romea a Julii s výše jmenovanou antickou legendou o metamorfóze **Narkissa** v narcis.



44 **Marimo**

Marimo se v Japonsku těší velké oblibě, pořádají se i festivaly lásky na počest tohoto činu. Čím důkladnější péče a něhy se dostává vaší koupené řase, která je umísťována do skleněných nádob/akvárií, tím je vyšší pravděpodobnost, že vás čeká krásná a dlouho trvající láska. Takto opečovávaná je pak darována milému.

²¹ Řecké jméno **Narkissos** je častěji nahrazováno obecně známějším latinským **Narcissus**.

2.3.2 MYTOLOGICKÉ NARATIVNÍ PŘEDSTAVY O KRAJINĚ-SVĚTĚ SKRZE VLASTNÍ ZKUŠENOSTI S OKOLÍM

Věřím-li daným mýtům, vše, jak se krajina chová, pramení z chování *těla* buď *celého světa*, či *okolí* (nejen bezprostředního, jemuž říkám *domov*), nebo jednotlivých *lokalizovaných oblud* sídlících v přírodě okolo mne (např. zosobnění sopek). Pokud bychom chtěli pochopit samotné jádro, původnost a záměr těchto příběhů, musíme se vcítit do situace pocitu nejistoty ve světě ovládaném přírodou, stavu vrženosti do neuchopitelného světa obklopeného přes den různě modrou a bílou, v noci pouze černou oblohou...

Člověk se ocitl ve světě, kterému zprvu nerozuměl, začal se jej ale pokoušet pochopit, hledal řád. Bez mýtů by nemohla žádná společnost existovat, umožňují jí totiž orientaci ve světě a podle nich i jednat (Třeštík, 2003, p. 15). A tak je na několika příkladech více než patrné, že na základě toho, co vyzoroval, vznikly mýty o stvoření světa. Jako nejlepší se mi zdálo vybírat příklady z těch mýtických vyprávění, které vznikly na ostrovech. V tu chvíli, vzhledem k tomu, že se jednalo o půdu odtrženou daleko od jiné pevniny, navíc uprostřed nebezpečného chaosu, jímž bezpochyby bylo rozbouřené moře obklopující jejich *krajinu*, se staly miniaturou světa jako takového. Jedná se tedy o jakési dílčí mikrosvěty, které jsou brány jako správné pochopení světa jako celku. Jejich domovem je svět. A ten *Svět je jejich*²².

Například polynéští mýtičtí hrdinové *Mauiové* (tři bratři rybáři z ostrova Lolofonuy) se v ústřední části o vzniku světa vydali k ostrovu *Manuka*, kde bydlel profesionální lovec

²² Hodnotit okolí skrze optiku vlastních kognitivních schémat je naprosto přirozenou lidskou tendencí. A tak, stejně jako úvodní hodiny antropologie začínají zmíněním skutečnosti, že jen ti členové dané společnosti sebe samotné viděli jako lidi (a také se tak nazývali), zatímco ostatní (*lidé* v okolí) byli v překladu *prašivci*, *opičáci* atp., sáhneme-li do naší Praotcem Čechem započaté historie a proudu času poznávání okolí, náš nejbližší západní soused není Germánem, ačkoli ono termino-technické kmenové zařazení je pro většinu ostatních národů pojmenováním obyvatel tohoto státního celku, pro nás je to „*Němec*“. Původem tohoto slova, na což například poukazuje Stanislav Komárek ve svých *Zápisích z Okcidentu*, je adjektivum „*němý*“, tedy někdo, kdo neumí ten jediný „správný jazyk“, a to naši češtinu, potažmo praslovanštinu. Ostatně i slovo *barbar* znamenalo „*brblající*“ (*nesmysly* v jazyce odlišném od řečtiny) a až postupem času se teprve stalo pejorativním označením nevzdělaných primitivů. Inu jazyk je identitou národa, i mírou srovnávání.

zemí *Tonga-Fosi-Fonua* a vlastnil kouzelné udice. Sotva se na ostrově vylodili, potkali jeho ženu a dostali cennou radu, totiž ve chvíli, kdy jim její muž bude nabízet libovolnou udici ze své chlouby, vybrat si tu nejpotřebovanější a na první pohled nejobyčejnější. Protože právě ta se totiž na lovení ostrovů hodí ze všeho nejlépe! *Mauiové* si tedy vybrali podle rad, *Tonga* ji bratrům věnoval a ti jako protislužbu dostali za úkol, pojmenovat po něm první ostrov, který uloví. Inu stalo se, jak přikázal (Krupa, 1997, pp. 58-62).



45 Zobrazení novozélandské verze Mauiho vytahujícího jejich ostrov z hlubin oceánu

Na konkrétním příkladu je oceán onou prázdnotou a potencií pro vše ostatní jež má vzniknout, zatímco ostrov je pak *skutečný* teprve ve chvíli, když je, jako ryba, vytažen z moře. Rybářství a mořeplavba jako součást života jsou tedy aplikovány i jako základní součást mýtu, dávající profesím a každodennosti magický rozměr a smysl.

Přemýšlení nad pocity, které by pravděpodobně mohly být jedněmi ze zdrojů pro mytologické narace vztahu *těla s krajinou vycházející z osobního zážitku krajinného místa*, úseku či obecně přírody dané oblasti, jsem si vyzkoušel i na vlastní kůži — se střední školou jsme se vydali v roce 2005 na Island.

Ačkoli ÍS-LAND v překladu znamená **Ledová země**, rozhodně jako zamrzlý, mrtvý ostrov nepůsobí a myslím si, že každý, kdo jej kdy navštívil, by se mnou souhlasil, že to je skutečně kouzelné místo plné života. Je skutečně jako nějaký mýtický tvor, který svou existenci dává hlasitě najevo. Sopky, zemětřesení, gejzíry a vodopády jsou toho jasným důkazem. Navíc jde i o jakousi *Kroniku Země*. Ostatně, *starý praobr Ými toho přeci už dost pamatuje...*

Když se procházíte Islandem, cítíte, jako by krajina stárla a opět mládl, jako by **Ými** procházel cyklem života, ztrácel sílu, umíral a opět byl na počátku, kvetl. Ostrov dýchá, láva **v něm** proudí a po čase zkamení, voda po něm stéká, skály olizuje, skomírá pod ledem, zapáchá sírou. Příroda má navrch. A on je tou přírodou. Měnily se části jeho *těla*, různé *krajiny* v rámci jediné, té ostrovní²³.

Některé části ostrova jsou jako *biblická krajina Adama a Evy*, jiné připomínají *Peklo*²⁴, (konkrétně lávová pole v **Leirnhjúkur** zase Předpekli), nejčastěji si drží charakteristiku „druhohorní“, či „třetihorní“ Země. V neposlední řadě si udržují i jistou magičnost mýtů a pohádek, když nejedna skála připomíná čarodějnici, obra či skřeta.

Snad nejkouzelnější místo na tomto ostrovu, *obru Ýmirovi* — miniatuře celého světa, jsou Duhové hory (**Landmannalaugar**). Toto místo skutečně nedělá ostudu svému jménu a navíc, když jsme touto krajinou procházeli, prožili jsme její proměnu během jedné procházky v podobě čtyř ročních období. Island je svými výkyvy počasí velmi dobře znám a nejínak je tomu na tomto místě. Průvodci sice tvrdí opak, nám se ale (nakonec naštěstí) jejich tvrzení o „výjimečně trvalém stavu neměnného počasí“ nepotvrdilo, zážitek byl totiž právě o to silnější.

Každé roční období zde bylo charakterizované různými barvami hor, změnou počasí, i rázu celé krajiny. Jaro, které bylo zahaleno vrstvou mlhy, nás přivítalo poněkud světlejšími barvami, občasným deštěm a častou duhou, která se klenula přes už tak bohatě duhově

²³ Viz obr. č. 33-41

²⁴ Ve středověku se říkala slovní hříčka na jejich sopku: „Hekla, chceš do pekla?“, sopka **Krafla** je oficiálně stále činná a nedávno se Evropě ukázala v nepřijemném světle jiná, konkrétně, **Eyjafjallajökull**, která v roce 2010 markantně zkomplikovala leteckou dopravu.

zbarvené hory. Léto prezentovaly žluté tóny, oranžová a dynamické červené skvrny, které mistrně dodávaly krajině onen palčivě ohnivý říz. Podzim jsme pocítili, když bohatě pestré barvy přecházely v hnědou a černou, *krajina zažívala depresi*, a obloha spustila pořádný déšť. Černé pláně byly občas posety lesklými kameny, které odrážely světlo a připomínaly hvězdy. Podzimní stezky pak putujícího postupně přivádí do krajiny poseté sněhem a ledem, déšť vystřídají sníh a kroupy. Ocítáme se v krajině Zimy...



46 Duhové hory (Landmannalaugar) coby „Čtvero ročních období v jeden den“, Island, srpen 2005

2.3.3 ČLOVĚK A PŮDA V REINTERPRETAČNĚ-NARATIVNÍM KONTEXTU

V rámci **zemědělství**, obdělávání půdy, je lidské tělo od krajiny oddělené, *tělo krajiny* slouží k obživě *těla člověka* (a samozřejmě i zvířat), tedy aktivita není produkována ve snaze o splynutí s tímto *druhým tělem* (*sjednocení sebe sama* s krajinou), ale spíše v potřebě jeho (vy)užití a upotřebení. V ideálním případě se krajina obrodí a opět je schopná sloužit jako *doživotně kojící matka*. Zemědělství je tedy bezesporu součástí cyklů, jimiž prochází tato *všekrajina*, *Krajina s velkým K* (tedy živná půda planety Země), jejíž charakter prošel právě *dialog s člověkem* velkými změnami. Zatímco v pravěku byla důležitá **zemědělská historie místa**, tedy, to, co „rostlo na určitém místě, silně záviselo na tom, jak ono místo vypadalo před pěti, dvaceti, pěti sty, čtyřmi tisíci lety. Od středověku zde roste to, (...) co aktuální management připustí (...) Z nového pořádku kulturní krajiny tak vybočují jen lesy“ (Sádlo, 2008, p. 162). Dalo by se tedy říci, že krajina je stále více kulturní a méně přírodní.

V období pohanství bychom ale pokusy o *dialog v pokoře* nehledali dlouho a podobnou oblastí jsou i některé z příkladů ze světa mimo západní civilizaci — prodchnuty často animistickým přístupem, který se postupem času stává stále více raritním. Oba příklady spojovalo jedno — snaha u udobřování si bůžků a bohů (nebo pouze diplomatické předcházení možným neštěstím) stejně tak i předků, kteří by jako nespokojení mocní zlí duchové seslali nemoci na přeživší členy jejich společenství atp. Jednalo se tedy o obětiny jak zvířecí (v nemalém počtu případů i lidské), tak z říše rostlin.

Symbolickým příkladem **antropomorfizace krajiny v zemědělském kontextu** je například malajský zvyk spojený s úrodou tamní základní suroviny — rýže. Z každého takového pole (*společenství-rodiny*) je odňato **rýžové novorozeně** (nebo *rýžová duše*²⁵). Rituálně se odstříhne několik rýžových klasů, které jsou poté doneseny do domu vlastníka pole a jsou přijímány jako nově narozené dítě do rodiny. K provedení ceremonie není potřeba šamana (*bélian*), ale postačí i obyčejný kmenový mág (*pawang*), činí se tak, aby se udržela úroda mezi každou sezónou (Endicott, 1985, pp. 13, 146-147).

²⁵ „(...) usually called taking of ‘rice-baby’ or ‘rice-soul’“ (Endicott, 1985, p. 146).

O zásadním propojení vztahu lidstva k živné zemi také, a především, vypráví nejčastější varianty mýtů a náboženských pojednání o vzniku člověka, který byl stvořený právě z *hlíny*. Bůh–Demiurg stvoří krajinu a poté z její půdy prvního z lidí. Tento v přeneseném významu *První zemědělec*²⁶, jehož odrazem se poté stane člověk, předá tuto svou specializaci právě jemu. Podívejme se na popsanou situaci vzhledem ke kabalistickému výkladu slov, potažmo jednotlivých písmen²⁷.

Slovo **אָדָם**, ADAM, značí prvního člověka a zároveň jako pojem znamená *podobat se* (tedy být odrazem Boha). Výraz **הָאָדָם**, haADAM je díky členu určitému Ten Adam, *Ten* (jediný) první *Člověk–odraz Boha* a v kabale jako plán primordiálního člověka je pak nazýván ĀDAM KADMŌN, **אָדָם קַדְמוֹן**).

Slovo **אָדָמָה**, ADAMA(h)²⁸, je hebrejským výrazem pro zemi (přesněji červenou hlínu²⁹). První *tělo–člověk/Tělo* pochází z *těla krajiny–země/půdy* a jeho jméno — *Ten Člověk*³⁰ jednoduchou přesmyčkou opět značí slovo *země/půda*. V daný moment docházím k závěrům, že Tělo a půda (část z těla krajiny) se ocitá v modu totožnosti. Tělo (*lidské tělo*) je nakonec výsečí z krajiny. Ta, coby půda/červená hlína/země, je pak výřezem z *Krajiny/světa* a zároveň je *tělem pro stvoření druhého těla* (tělem krajinným, z něhož vzešlo tělo lidské).

Dovolím si v úvahách pokračovat — pokud Adam vznikl z hlíny a jeho *kůže i maso* byly půdní podstaty, byl v danou chvíli stejně tak lidským tělem jako krajinným, pak tedy v momentě když odejme ze svého těla žebro (budoucí Evu), musí i ono být opět této *masovo-krajinné* podstaty (a navíc do vyhnání z Edenu by jejich *těla* (potažmo *Těla*) měla být charakteru obrazu božského a tedy tělesnosti výjimečné, *ne-lidské*). Když dvojice Adam (*Ten, kdo se podobá Bohu*) a Eva (**חַוָּה**/Chava = *Ta, která dává život*) po vyhnání z Ráje

²⁶ Přesnější označení by bylo *hrnčář*, vzhledem k momentu *plodnosti země* jsem ale zvolil výraz *zemědělec*.

²⁷ Za proniknutí do úvodu ke kabalistickému výkladu symboliky hebrejských písmen a slov vděčím dr. Jiřímu Macelovi z období studia na Gymnáziu Na Pražačce.

²⁸ Nutno dodat, že „h“ se v hebrejštině na konci slova nečte, přidal jsem ho pro názornější podobnost transliterací (přepisu do latinky) a procesu kabalistické *temury* (přesouvání písmen) haADAM a ADAMAh.

²⁹ Červená je krev a duše sídlí v krvi. Z těchto souvislostí pak vyplývá židovský příkaz jíst maso pouze bez krve, *košer*.

³⁰ První svého druhu a tedy, troufám si říci, *nejčlověkovatější*, on, jako obraz boha/Boha se pak stává *obrazem* pro další z jeho rodu — lidstva jako takového.

ztrácí pro potenciální potomky — lidstvo svou výsadní božskou podstatu, následující generace lidí je pak tělesná *masem* a *kůží*. Tělo neustále stárne a nakonec umírá. Původ biblického rčení *prach jsi a v prach se obrátíš* bychom mohli nalézt u hebrejských slov PAR a ÁFAR (první jmenované, פָּר, znamená *plodnost* a druhé, פָּרַח, *prach*)³¹. Teprve smrtí (například zpopelněním) se lidské tělo jako hmota opět stává součástí krajiny. Jedná se tedy o model, kdy *část těla krajiny* se stává *tvárnou a oživenou hmotou pro stvoření těla lidského*.

Neméně o vztahu totožnosti těla a krajiny vypovídá následující *geografická morfologie* přecházející v lidskou postavu. **Bohuslav Balbín** se zmiňuje o podobenství celé kontinentální Evropy (včetně Velké Británie) pojaté jako tělo sedící královny od **Filipa Cluveria**. Hlavou je Španělsko, šíjí část Francie nad Pyrenejemi, hrudí pak její zbytek. Ruce jsou Anglie a Itálie, břichem pak země německé, pupek je výsadou Čech³² a zbytek těla zakrytý dlouhým pláštěm je tvořen ostatními zeměmi — Norskem počínaje, přes Dánsko, Švédsko, Finsko, Litvu, Řecko, Srbsko, Bulharsko a další, až po území Moskvy (Balbín, 1986, pp. 49-50). Toto podobenství je vlastně jistým způsobem dalším druhem otočení mýtu o *Ýmirovi* či *Purušovi*. Zatímco ostrovní krajina byla složena z částí rozsekaného *těla* výše jmenovaného praobra (tedy *tělo podobné člověku* se stalo *tělem pro krajinu*, která je právě

³¹ Vzhledem k etymologii je souvislost slov פָּר a פָּרַח umocněna a prokázána právě tím, že mají shodný kořen slova (פָּר). Přestože פ je v jednom z nich vyslovováno jako [P] a v druhém [F], znak je pro obě hlásky shodný, což je pro výsledný kabalistický výklad to hlavní.

³² Co se týče morfologie krajiny, nejvíce tvarového podobenství o českém geografickém území se přiklání k srdci. Tato varianta je oblíbená obzvláště mezi našinci. Samozřejmě bych neměl opomenout **B. Balbínem** zadané vyobrazení Čech jako růže (*Bohemiae Rosa*) pro **Kristiána Vettera**, který rytinu vyhotovil roku 1668 a po více než tři sta letech se pak stala inspirací pro aktivity **Miloše Šejna**, který v těchto *geografických plátcích* uskutečňuje své *bytí krajinou*. Zaujalo mě i další podobenství, a to geologického charakteru. **Václav Cílek** vzhledem ke skutečnosti, že Česká republika je obklopena přírodními hranicemi hor, zmiňuje teorii **M. D. Papagiannise** z roku 1983, že mohla být takto vytvarována v důsledku dopadu meteoritu. Tímto způsobem vzniklý kráter se nazývá *astroblém*. Praha ležící poblíž jeho středu se mu pak stala názvem — tzv. Pražský impaktový kráter (Cílek, 2002, pp. 11-13).

proto sama také **tělem**), **Cluveriova Královna Evropa** je souvislé geografické území³³, které se mění v podobenství **lidského těla** díky složení jednotlivých krajin a měst jmenovaného kontinentu. Toto *tělo* bych spíš chápal jako *geografickou sochu*, zatímco podobenství o praobru **Ýmirovi** připomíná *mytologickou pitvu* měnící tělo v krajinu složenou z dílčích anatomických částí. Obě tato **těla jako taková** (Ýmira pojatého jako krajina, která je tělem, a Evropu coby tělo královny) spojuje fakt, že v důsledku nejsou samy o sobě vitální, jsou ale plná života — a to konkrétně těch, co *v nich* a *na nich* žijí a toho, co *v nich* a *na nich* roste.

³³ Ale z politických důvodů je tento celek oddělený od Asie, potažmo tím i od Afriky, ačkoli jsou spolu propojené přes litosférické desky.

TŘETÍ ODDÍL

Virtuální realita se snaží dokázat, že jsme (nebo alespoň se pokoušíme o to být) schopni tuto *novou, umělou realitu* zviditelnit, vytvořit ji hmatatelnou, i přes a skrze její *ne-skutečnost* a iluzi. Pravdou je, že i skrze vytvořený svět podle určité představy jednotlivce/skupiny, tedy vizualizaci a zhmotnění jeho/jejich pohledu na svět pomocí jedniček a nul, docházíme nakonec k výsledku ne nepodobnému *čtení* skutečné reality. A to právě proto, že jakýkoli svět, který vnímáme nejen svými očima, ale celým tělem, bude vždy obsahovat nějaké prvky, věci, ke kterým budeme každý zaujímat své stanovisko a pociťovat tedy něco odlišného od ostatních. Dejme tomu, že někoho ve virtuální krajině potěší zvláště tvarované kameny, jiného třeba vodopády, i když třeba místo modré, azurové či bílé se mohou vyjímat jako fialové. Jakákoli virtuální krajina bude obsahovat něco, co člověk zná z vlastní zkušenosti, protože jinak *myslet svět a věci* ani v rámci fantazie nejsme schopni. Jak jsme si ukázali v předešlých Oddílech, vše vyplývá především ze zkušenosti. Krásnou ukázkou jsou lidské sny. Člověk si není schopen představit svoji vlastní smrt, a tak nikdy ve svých nočních můrách nezemře. Stejně tak jakýkoli fantaskní svět je složen z dílčích prvků osobní lidské zkušenosti, která je vytvořena v nových kombinacích a kontextech. I přes neustálý pokrok (když srovnáme virtuální realitu 21. století a první pokusy v 70. a 80. letech století dvacátého) stále nejsme schopni vytvořit díky ní takovou iluzi, abychom *předčili* tu skutečnou realitu vzhledem k síle autenticity zážitku. Ve virtuální realitě se jakoby rozplýváme do nereálného světa, boří se hranice, **jsme ve stejnou dobu tu a tam** a zároveň nikde, jsme ve svém těle i v krajině. Podobně, jako když s někým telefonujeme³⁴, dochází k tomu, že jsme díky této konektivitě spolu, i zvlášť. Vstup do virtuální virtuality lze nejlépe popsat stavem „*ocitnul jsem se uvnitř*“. *Kýžené Přesahování hranic, proniknutí Tam* s sebou nese nelehký úkol určit, na jakém „*břehu*“, kde, v jaké krajině, kterém světě, *právě teď* stojíme a v jakém *těle* — zda totožném s námi nebo v rozlehlém vůkol.

³⁴ Především v případě akustického spojení. U videohovorů máme sice možnost na displeji, či jakékoli obrazovce, druhého i vidět se všemi jeho gesty nebo alespoň mimikou, ale akustický zážitek mi přijde i přes to všechno autentičtější a vhodnější. Okolí volaného doprovází pouze zvuky, které by ale mohly teoreticky pocházeti z místa, kde je volající, a tak během hovoru dochází k narušení hranic místa (jsem zde a zároveň s tím, s kým telefonuji). Oproti tomu vizuální vjem ony rozdíl jen podtrhává. Iluze je ale natolik reálná, že onu *schizofrenii* narušuje.

Aby se tak stalo, stačilo *veplout* do toho **jiného světa**, *ponořit se do něj* (proces **imerze**). Nezúčastněně pozorovat již není možné, není potřeba rozumět. Jsme v situaci, kdy se namísto toho **tvorí**. Ve světě interakcí to jinak nejde (Gajdoš, 2010, pp. 14-15).

Virtualitě (*virtuální realitě* v širším slova smyslu) se budeme věnovat především v jejích dvou aspektech. Pokud má **napodobovat tu skutečnou**, ale co nejpřesvědčivěji, budu se v ní chovat stejně, jako v **té pravé**, do které jsem se, mé tělo, má duše, narodil. Svět **podobný něčemu** se pak přímo stává **tím něčím**, sotva **jsem uvnitř**. V přístupu, jak jej doporučuje **Merleau-Ponty** ji pak celou uchopuji svým tělem a možnostmi tělesnosti (především zrakem coby hmat) a ztělesňuji krajinu právě tím, že ji prožívám. Je takovou, *jaká se mi jeví*.

Druhou možností je, že **virtuální svět bude chtít být ideálnější**, lepší než ten, „co znám“. Bude ale z té skutečnosti, *ve které celý život žiji*, v určité formě vycházet. V opačném případě by totiž nemusel být vůbec pochopen, ba co víc, nemohla by být tato krajina jako krajina vnímána a ani jako cokoli jiného, k čemuž bych se jako opěrnému bodu mohl (alespoň asociací) vztahovat.

Tím kýženým aspektem virtuality je tedy **rozplynutí se těla, prostupnost a nápodoba**. Druhým je pak jakási **schizofrenie** osobnosti-těla mezi oběma Krajinami — opouštím coby **Tělo** jednu (tu takzvaně reálnou), abych mohl být v **té druhé**, realitě virtuální. Tento vztah připomíná ve svém maximu určitý typ liminality.

V případě digitálně vytvořených simulací (tedy ve skutečnosti ta oblast, kterou vnímáme jako typický zástupce virtuální reality) je tomu naopak — **skutečné Tělo** se dostává do kontextu **virtuální Krajiny**. Nutno dodat, že sedící **Tělo/tělo** před počítačem, měnící svou podobu v **jiné tělo**, jenž je součástí hry, je vztah trochu odlišného charakteru (nejen ty hry, *kdy se měníte v hrdinu*, ale stejně tak i projekt **Second life**, kde se stávají i peníze virtuálními). **Svět/krajina** je virtuální, ale pouze jako **mrtvý obraz**. Na obrazovce jeví se **tělo** je pro naše **Tělo/tělo** pouze zástupné, *nehmatá*, počítačovou myší se jen *poukazuje* a *přikazuje*, *nevidí*, jen *pozoruje*. **Tělo/tělo** navíc zůstává stále *vně*, jen jeho mysl může *mít pocit*, že je i **tam**. Teprve **Tělo/tělo** propojené s virtuální realitou na příkladu **wii konzolí**

(při hře simulace golfu, tenisu atp.) jsou zážitkem virtuality na vlastní kůži, protože se zapojuje celé **tělo**, jde o to **pro-žít**, „**být v kontaktu**“. Ale i toto **tělo** je stále **vně**, teprve simulace pomocí virtuálních brýlí a rukavic je skrze **imerzi** onou hledanou **Syntézou**, kdy se prolnou obě entity. Coby simulace zhmotněná počítačem, a to potenciálně, tedy vpravdě nehmatatelná vzhledem ke zkušenosti se skutečným světem. Ve svém důsledku ale může figurovat **nová realita coby** „**mně milejší**“. Vzhledem k tomu, a právě proto, že je tím **co bych si přál**, je tedy právě ona (virtuální simulace) **tou reálnou**. V danou chvíli jsem zároveň **tady** a **tam** a ve stejnou chvíli **nejsem tady, ani tam** (a to opět zároveň). Ve výsledku jsem vlastně **uvězněn uprostřed**. Z jedné reality chci utéct (ale mohu žít pouze v ní), ale chci žít v té druhé, která se mi sice jeví jako **životu-vhodná**, přestože vzhledem ke svým **virtualitním limitům** mi jako **domov** posloužit nemůže. Ačkoli se mi **rukavice a brýle** jako model pro virtuální realitu (coby **nástroje, jak ji uchopit** a do určité míry **pro-žít**), snaží co nejlépe **sloužit**, mé **tělo/Tělo** nakonec ve světě, **Krajině K**, která je mu od malička vštěpována jako **ta Reálná**, nalezne stále více možností jak **žít** (= **prožívat** sebe a okolí v rámci autentického poznávání a cítění světa vlastním tělem)³⁵.

³⁵A navíc v mnohem pestřejších variantách prožitků, byť jako tělo/Tělo odkázané na dodržování fyzikálních zákonů (například nepříznivá skutečnost gravitace)!

3.1 Hmatatelné a nehmatatelné

3.1.1 FILOZOFICKÝ VS. MYTOLOGICKÝ JAZYK

Nadále nás bude „*virtuální realita*“ zajímat především jako filozofické podobenství *vztahu dvou skutečností*, nikoli pouze digitální povahy. Takový typ pak pro rozlišení nazývám pouze „*virtualitou*“.

Jak jsme si již ukázali v předešlých kapitolách, svět je zajímavý především tím, že jej každý z nás *vidíme jinak*, prožíváme jej odlišně a je od života stejně neoddělitelný jako tělo. Zároveň je ale pro komunikaci, sdílitelnost a především *sdílitelnost* jakéhokoli typu potřeba jisté platformy, která bude srozumitelná i ostatním a teprve v danou chvíli další *reinterpretace* budou kýženu nadstavbou, nikoli primárním chaosem ve stylu nekonečného *babylonského labyrintu jazyků*. Reinterpretace potřebuje interpretaci a interpretace potřebuje být uchopitelná. Byť její *čitelnost* může být *pře-čtena* odlišně než by si přál autor, vždy se pohybujeme v určitých intencích — jimiž jsou především kulturní kontexty jako *gramatika světa*.

Není-li k dispozici *obraz*, který nám komunikaci usnadňuje, ale určité pouze zážitkově uchopitelné věci není schopen pojmut, je nakonec *řeč* onou zásadní formou, skrze níž své okolí poznáváme, zpracováváme a vlastně *činíme hmotným*. Například když o daném předmětu nebo člověku s někým hovoříme, ačkoli není v danou chvíli ani jednomu z nás přístupný jako zrakem hmatatelný, zapojuje se v tu chvíli naše paměť, pracující se skutečností. Pokud jsme se s pojmem již v hmotném skupenství někdy setkali a zrakově, či jiným smyslem, především pak samotným zážitkem, jej uchopili, dokážeme si ho i navzdory absenci (nejčastěji vizuálně) vybavit, sotva uslyšíme pojem, jméno dané věci. Ostatně jméno/slovo zastupující skutečnost je například v magii právě příkladem moci nad druhým, či danou věcí.

Merleau-Pontyho obrazné ztělesnění krajiny skrze vlastní tělo (příroda je podle něj *daností těla*) je oním ideálem, který hledáme (vzhledem k totalitě těla a krajiny jako *jednoho celku*).

Model prožívání *toho, co se mi jeví*. Ostatně název kapitoly **Hmatatelné a nehmátatelné** je variací názvu jeho slavného díla *Viditelné a neviditelné*.

Viditelnost kolem nás, uchopované zrakem (dotekem) a pojmy, spočívá především v sobě samém. Je však nemožné se v něm rozplynout vzhledem ke krajinám, ve kterých žijeme, nepodaří se nám být jím prostoupeni, protože pak by se vidění stalo nereálným sotva bychom otevřeli oči. V tu chvíli by totiž zmizel nejen ten, kdo vidí, ale i cokoliv, co je viděné. Tou zvolenou možností a strategií je *ohmatávat je, dotýkat se jich a zakoušet pohledem*. Jsou totiž věci, které nemůžeme chtít vidět v *obnažení* jejich skutečnosti, „protože pohled sám je jakoby objímá a odívá svou tělesností“ (Merleau-Ponty, 2004, p. 134).

Probudit sebe i svět, dotýkat se pohledem a tím prodchnout zemi životem na příkladě aboriginské kosmogonie pojednávající o bohyni **Jhi** dále poslouží coby velmi zajímavá koncepce, rozšiřující výše zmiňované, kdy se *tělo/Tělo* stává *zírou všech věcí a samotné skutečnosti*.

Na samotném počátku byl svět zahalen tmou. Byl prázdný, bez rostlin a živých tvorů. Všude bylo ticho, nebylo zvuku, který by jej narušil. Svět čekal na probuzení ze svého hlubokého spánku. V jeskyních se ukrývali nemrtví tvorové a v hlubokém vesmíru se spokojeně převalovala **Jhi**, čekající na šepot **Bajameho, Velkého ducha**. Sotva se ozvala vytoužená slova, probudila se, ona bohyně budoucího života, rozzářila se a nakonec tak zmizela ona nekončící noc. Bohyně prošla svět křížem krázem, na sever, na západ, na jih, na východ a všude, kde se její noha dotkla půdy, vyrostla tráva, keře, stromy a květiny, vše se za ní otáčelo, za zdrojem světla. Po náročné práci se, coby zosobnění života a slunce, pak vrací na Nullaborské pláně, které dřív zakrývala pustota, spokojeně se rozhlíží po okolí a těší se, až ji **Velký duch** pochválí. **Bajame** tak učinil, ale zároveň dodává, že to byl jen začátek stvoření. Tak **Jhi** stvořila krajinu s rostlinami, vodstvem a která jako taková předchází stvoření živých bytostí — protože teprve z krajinných prvků, *úlomků krajiny* posléze vzejde vše živé. Nakonec vstupuje i do temného světa pod zemí, kde ale nebyla žádná semínka, která by mohla vzklíčit. Jeskyni opouštělo stále více stínů, čím dále sluneční bohyně pokračovala v objevování podzemního světa. V dálce se pohnuly nejasné tvary a i když je **Zlí duchové** přemlouvali, ať dál spí a nevšímají si životadárného světla, po jejím hřejivém doteku se započaly proměňovat a růst. Rozevřely svá průsvitná křídla,

kovová zbarvení se rozzářila a tato stvoření se postavila na své dlouhé nožky. Odevšad se náhle začal tento hmyz, dostávající svého jména, rychle hemžit a následně vyléti na světlo, ven z podzemních hlubin. Na zemi jej čekalo vřelé a hřejivé objetí listů, květín a prstů trávy. **Bajame** pak zadal své dceři další úkol. Měla nechat roztát ledové čepice hor. Stalo se a pod vodou začalo vše ožívat. „Na ledě se vytvářela pohyblivá průsvitná vrstva, která se stále prohlubovala. Kusy ledu vyplouvaly na povrch, tály a ztrácely se v radosti nespoutané vody. Na povrchu se míhaly další nejasné tvary, které se proměnily v ryby, hady a ještěrky“ (Nová, 2000, p. 10).

Jhi svým teplem a něhou dala světu život a veškeré bytosti obývající svět se spokojeně vyhřívaly v jejím světle. Sotva je opustila, staral se o ně **Velký duch**. Duch **Bajameho** sice obsahoval myšlenku, život a samozřejmě otcovskou moudrost, ale měl pocit, že by se o ně měl s někým podělit. **Jhi** tedy svému otci poradila, ať vloží do zvířat trochu ze své moudrosti. Učiněno, říká se jí instinkt. Jenže **Bajame** přemýšlel dál, s pocitem neúplnosti, stále jej nenaplněvalo to vše, co už bylo stvořeno. Přeci jen by rád přidal ještě něco nového, co si jeho moudrost opravdu zaslouží. A tak pomocí pouze svých myšlenek spojil prašná zrnka, stvořil svaly, chrupavky šlachy a mozkové závity, nechal tímto tělem proudit krev. Tento nově vzniklý tvor se posléze vzpřimil na zadních a pohodlně se jal chůze (pp. 26-30), *ztratil* tak své přední nohy, ale zato *získal* ruce — končetiny schopné nejen vyrábět nástroje a zbraně, ale umožňující mu i s předměty zacházet. Co jej odlišovalo od ostatních zvířat především, byl rozvinutý mozek. Člověk byl pak jako nádoba pro myšlenky Velkého ducha silnější než všechna ostatní stvoření.

Čistota viděných věcí (od pojmů jakožto jejich zpracování) je v případě teorie jmenovaného filozofa–fenomenologa vztahována ke světu již existujícímu, který je nám realitou, ale ve snaze o purifikované myšlení ji předchází. Ono *ještě před* je pak namýšleno i v onom mýtu o stvoření. Zatímco **Merelau-Ponty** myšlenku spojuje s pojmem, a proto se jí snaží změnit, v dané australské naraci je původcem myšlenky bůh, vykonavatelem jeho dcera. Svým zrakem se **Jhi** v původně mrtvé krajině dotýkala krajiny a teplem, vlastní pulzující životností, potenci neviditelného vyjevila viditelným, skutečným. Otcovy prapůvodní všeobjímající myšlenky uskutečněné *před-hmotnými*, pak **Jhi**, když se probudí, a je *finalizuje* v jejich reálnosti, pouze tím, že se prochází nekonečnou krajinou a v moment doteku okolí *prozárí životem*.

3.1.2 FILOZOFICKÝ VS. UMĚLECKÝ JAZYK

Podle **Merleau-Pontyho** ale pak nastává otázka, v čem tkví vysvětlení, že věci obklopující *tělo–pozorujícího*³⁶ tento pohled ponechá na jejich místě, „že se nám zdá, jako by naše vidění těchto věcí vycházelo z nich a jejich bytí viděnými bylo nějakým pokořením jejich eminentního bytí“ (Merleau-Ponty, 2004, p. 134).

Na to pak filozof odpovídá, že pohled, jako ztělesnění vidoucího ve viditelné je ve skutečnosti *hledáním sebe sama ve viditelném*. Svět je spojující prvek (**Merleau-Ponty** nazývaný *tkanivo*), horizont vnější i vnitřní.

Dalším hledáním kontextů filozofického pojetí dialogu nám právě vzhledem k horizontu bude příklad z *uměleckého jazyka*, konkrétně práce **Touch, (Dotek)** od výtvarné umělkyně **Janine Antoni**. Akce z roku 2002 se odehrává v místech, která znala autorka z dětství. Zvýraznila a *zhmotnila* horizont viditelný z bahamské pláže. Měla ho stále před sebou, sotva vyšla ze svého domu. Je to její místo, její pohled. Jedná se o *výpověď o osobním horizontu*, je spojený s jejím životem a potencionálně je i *oživlý—sdíleně prožívaný* s každým návštěvníkem, který tuto výslednou video-instalaci zhlédne.

Tělo v prostoru komunikuje skrze pohyb a pohled. A právě horizont je pro **Janine Antoni** spojený s cestováním, o němž jí jako malé vyprávěla babička. Budoucností, která je za ním (za horizontem) nebo se skrývá přímo v něm. Procházkou nikoli „k horizontu“, ale „*po horizontu*“, pohybem zleva doprava, jako čtení lineárního času, od začátku ke konci. Cesta *od domova do ciziny*, jiného světa se tak prakticky doslovně realizuje v Merleau-Pontyho tvrzení „vše, co vidím, je zásadně v mém dosahu, anebo alespoň na dosah mého pohledu upřeného na mapu toho, co mohu“ (Merleau-Ponty, 1971, p. 9).

³⁶ Merleau-Pontyho pojem *vidoucí* jsem pro své potřeby zaměnil za *tělo–pozorujícího*, proto je ponechán v netučné kurzivě. V přesných citacích samozřejmě dodržuji i grafické pojetí autora.

Autorka se v rozhovoru pro ART 21 svěřila, že udržet balanc v souboji s přímořským větrem bylo velmi namáhavé, ale právě toto napětí projektu pomohlo — samozřejmě, že šlo zařídit, aby se člověk jakoby „*prošel po horizontu*“ *jako po chodníku*, ale provaz opticky mírně nad horizontem vymezeným oceánem a lidské pokoření horizontu by už ze symbolických důvodů nemělo být příliš snadné. Jakýkoli dotek „*skutečného horizontu*“ (vršku oceánu) a vychýlení „*provazového horizontu*“ je přesně tím, co zanechává jisté tajemství, prostor pro imaginaci.



47 „*Provazový horizont*“ a „*mořský horizont*“
na příkladu akce *Touch* od Janine Antoni



48 Snapshot z videozáznamu *Touch* zachycující
onen dotek, kdy se setkávají „*oba horizonty*“

Merleau-Pontyho teorii, že tělo je současně vidoucí i viděné, stejně jako dotýkající se a dotýkané, **Antoni** převádí do formy iluze doteku horizontu, tedy prvku krajiny, který je v reálném světě *viděný* v *ne-dohlednu*, *dotýkaný*, a přesto *nedotknutelný*. Práce ***Touch*** je pak jakýmsi *doslovným odkazem* k fenomenologii skrze estetiku výtvarného vystoupení.

Nejde ale ani tak o snahu vytvořit iluzi „*procházký po horizontu*“ v rukou profesionála, který ani jednou nezaváhá, ale spíše o zachycení a naznačení pouhých několika *doteků* horizontu. Samotná akce je fiktivním fantazijním napodobením, quasi-realitou, a jen občasné naplnění tohoto skrytého přání realizovaného prohnutím provazu, a tím *dotknutí se horizontu moře*, jsou momenty, které dělají akci silnější v samotné výpovědi. Iluze doteku horizontu je pojímána jako něco stejně reálného, jako je napnuté lano nad mořským pobřežím. Tento předmět se stává nejen zhmotněním a přiblížením horizontu, ale i *samotnou cestou* v co nejširším slova smyslu.

Jako formu filozofické práce s prvky virtuality spatřuji i Platónovo podobenství o jeskyni, pro něž jsou jedinou *pravou skutečností* ideje, zatímco věci okolo nás, jsou prvoplánově pozorovány, jsou ve svém důsledku *reálné mnohem méně*. Ideje se odrážejí v našem světě, ale krajina ve které jsou jakožto čisté formy je v podobenství krajem idejí.

Daným narativním modelem je situace připomínající běžný život, ale zároveň jej přetváří a *posouvá patra pravdivosti předmětů*. Jeskyně figuruje jako model pro náš běžný svět, tedy *je přímo naším běžným světem*. Stíny předmětů vrhané na stěnu jeskyně jsou brány jako modely a zároveň původci stínů jakožto loutky jsou obyčejnou nápodobou, *kopii* jediné skutečnosti — světa idejí. Ideový svět je ale v naraci ten, který osvobozený vězeň navštíví, když vyleze z podzemí na slunce. V běžném životě je ale námi brán jako skutečný (je vidět za světla v celé své kráse i *nedokonalosti*), zatímco transcendentní ideje bychom hledali ještě o *patro* výše. Stíny u Platóna jsou vrhány tím, co *napodobuje jedinou pravdu*, již jsou *ideje*, a pro zřejmost je autor vkládá přímo na denní světlo. V našem běžném světě jsou stíny v jeskyni jistou nápodobou nebo doplňkem předmětů, které jsou ale pouze loutkami a tedy opět nápodobou a zároveň jsou zakoušeny jako skutečné, protože je jsme schopni spatřit. Věci, zvířata, lidé, rostliny nad jeskyní jsou pak ještě skutečnější, zatímco nadřazené, *ale v důsledku virtuální* ideje pak mnohem méně. Dochází tak k *doslovné převrácenosti* — svět okolo nás primárně vnímáme jako ten skutečný, protože je hmatatelný, *zakoušitelný*, zatímco ideje jako *to virtuální* se vši potenciální dokonalostí jsou tak maximálně *tušené*.

Skupina *Pilobolus* pomocí stínové performance také vytváří svět za pomoci stínů. Veškeré tyto stíny divák velmi rychle *přečte* jako předmět, který zná z každodenního života, nebo alespoň z nějaké formy zkušeností, již může být i televize nebo zoologická zahrada (které zkracují vzdálenosti a zprostředkovávají vjem a simulaci zážitku). Tentokrát je ale *tělo/Tělo* performerů proměněno ve stín a ten je hmotou dovolující jeho proměny, které jsou v běžném životě nereálné. Toto je nejspíš jediná forma performance lidského těla, kdy se skutečné a živé tělo člověka může změnit například v rostlinu (představení *Shadowland*) a vytvořit s jinými postupně krajinu. I v tomto případě *chceme věřit*, že ty stíny, které *vidíme, jsou skutečností* a dobrovolně *si odmyšlíme pravdu*, že vše je jen neustále se přeskupující tělovou hmotou nasvícenou takovým *světlem pravdy*, že se stává pouhým *stínem*.



49 Snapshots z kouzelného představení *Shadowland* americké skupiny Pilobolus (2009)

Jednotlivá těla v dané ukázce figurují společně jako jedno různě rozměrné, stejně tak i zvlášť, vždy však coby stín až do samotného závěru akce, kdy se stávají lidmi

3.2 Překračování hranic

3.2.1 UMĚLECKÉ PŘEKRAČOVÁNÍ POLITICKÝCH HRANIC

Pokud je virtuální realita *další realitou* vůči té **naší** (zvané **skutečnost**), je pak ve své potenci jakousi metaforou. A jako podobenství nám bude sloužit i v tomto úseku. V životě se často setkáváme s hranicemi, které bohužel z určitých důvodů nelze překonat (anebo je to velmi obtížné). Tyto **hranice**, metafory pro jakékoli limity lze do určité míry (alespoň coby iluzi) překročit právě jistou virtualitou, přesněji **relativizací hranic**.

Příkladem, jak překročit kulturou (politikou a historií) vytvořené hranice v duchu virtuálním (vzhledem k jednoduchosti nabourání něčeho, co lze překročit jen obtížně anebo vůbec, stejně tak díky **metaforičnosti** — a tím **iluzivnosti**) jsou akce izraelské umělkyně **Sigalit Landau**. Její z ptačí perspektivy pořízený video záznam site-specific performance není digitálně simulované nebo manipulované povahy, ale svým sdělením a podobenstvím (metaforou charakteru dané akce) je *virtuální*³⁷. Tématem její akce ***Mermaids (Erasing the Broder of Azkelon)***, jak již z názvu vyplývá³⁸, je **smazávání hranic**. Pláž, která je na hranici mezi městy Gaza (hebrejsky Aza) a Aškelonem se ocitá v oblasti, kterou autorka přejmenovala na Azkelon složením názvů obou měst, které písčnou krajinu sdílí, ale odděluje je hranice. Aškelon se od padesátých let stal domovem mnoha židovských emigrantů a Gaza je jakýmsi pásmem uprchlických kempů. Obraz performance je následující: tři ženy tahají za sebou kusy písku a postupně s nimi mizí v moři, načež se opět vynoří a ukrádají kusy písčné půdy stejně, jako to činí mořské vlny. Na chvíli po nich zůstává stopa připomínající brázdy zemědělských polí, pak mizí a opět se objevuje. Mají své vlastní pomalé tempo, dodávající performanci prvek rituálu (Loisy, 2011, pp. 37, 47-50). Akce byla natáčena z nadhledu a k vidění jako video-instalace v Izraelském pavilónu 54. Benátského bienále v roce 2011.

³⁷ Alespoň na chvilku uskutečnit něco, co buď normálně uskutečnit nelze nebo je to příliš společensko-politicky náročné je tím, co **Landauin**u akci ***Mermaids (Erasing the Broder of Azkelon)*** spojuje s akcí ***Touch*** od **Antoni** (viz podkapitola 3.2.2).

³⁸ ***Mořské víly (Smazávání hranic Azkelonu)***

V tomto minimalistickém videozáznamu akce trvajícím přibližně dvanáct a půl minuty se navzájem prolínají prvky hry, rituálu a určitá magičnosti celého počínu. Kresba v písku a postupné *mizení* ve vlnách moře jako hru bychom bezesporu kousek dál na pláži spatřili u mnoha hrajících si dětí, pro **Landau** ale není tím hlavním touha *těla/Těla* podniknout kresbu rukama a nohama do písku, hmoty naprosto odlišné od půdy, hlíny (která nám sloužila v předchozích příkladech). Důležitý je moment, kdy se tělu/Tělu alespoň na chvíli podaří mizet ve vlnách stejně jako vzniklá kresba. Toto graficky zvýrazněné zachycení uhranutí tělesnem, vlnami, pískem a vztah souše kontra moře by stále mohlo být obyčejnou hrou. Pro autorku jsou tyto hranice (voda a podemílaná souš) zdůrazněny zásadní *site-specifičností* místa, a tudíž celé akce jako takové.



50 Jedna z performerek v akci *Mermaids* (2011)

Smazávání hranic je v danou chvíli pak dvojí:

1) Tělo (kontra příroda/krajina) — nejprve si performerky s sebou odnáší do vln i kus písečné půdy (souše, která se ve vodě postupně rozpustí), pak se jako personifikovaná a umocněná síla moře několikrát vrací a celou akci, podobně jako vlny, stále opakují, až nakonec ve vodě vizuálně mizí jako v hlubokém temném lese.

2) Předešlý popis *hranic* tedy pracuje přesně s tím, co člověk vidí, když pozoruje performanci a jen velmi lehce metaforicky pojmenovává jednotlivé prvky. Ve výsledku tak pracuje pouze s jedním aspektem. Stává se akcí, která by se tak mohla odehrát kdekoli, kde je písek a silné moře. A právě v tom je ten rozdíl, cílem performance, která je symbolicky silnější díky podobenství kreseb v písku a jejich krátkému trvání, je zároveň mnohem metaforičtější *snahou smazat hranici*, která není dána přírodou jako v předešlém případě, ale kulturou — jejíž pomyslnou kresbou mezi dvěma místy jsou geograficko-politická vymezení. Protože lze *smazat* skutečnou hranici mnohem náročněji, její akce je alespoň metaforickým zhmotněním možnosti, že *to alespoň na chvíli jde..*

3.2.2 INTERVENCE DVOU SVĚTŮ

Malgašský zvyk *Famadihana* je dalším příkladem propojování dvou světů a dočasným rušením jejich *hranic* (tentokrát světa Živých a Mrtvých). Jedná se o rituální *exhumaci* (doslova *vytažení z půdy*) načež je zakončena druhotným pohřbem. Silně zakořeněný závazek pozůstalých vůči zemřelým předkům pramení především z obavy ze zlých duchů. Věří se, že nespokojený *Nebožtík* by se jim mohl snažit znepříjemnit život, protože jej zanedbávají a ignorují. Musí mít pocit, že stále patří do rodiny a skutečnost, že již není mezi živými, na tom nic nemění. Samotný obřad je ale velmi nákladný (především velkolepá hostina a několikadenní oslavy zakončené posmrtnou prosbou o štěstí (*Rasahariana*). Navíc je potřeba si od úřadů zažádat o povolení, což je spojeno s další nemalou částkou. Tato skutečnost sice celou situaci pouze zesložňuje, přesto je tento zvyk stále do jisté míry udržován. Zároveň je více než patrné, že se nejedná pouze o relikt dob dávno minulých a za každou cenu udržovanou tradici. Je totiž známo několik, pro optiku naší civilizace, kuriózních příběhů, kdy je rituál stále vylepšován i s ohledem na technické možnosti a stává se i dobrým byznysem pro ty kreativnější jedince. Dokud to vyhláškou nezakázaly úřady, nezřídka se u bohatších rodin pozůstalí snažili návštěvu *Zesnulého* zpestřit leteckým výletem po okolí. Stal se jedním z členů posádky a mohl tak spatřit místa, která nemusel dříve znát. Obyčejné projití vesnicí vystřídala jízda autem, návštěva nebožtíkových oblíbených míst byla rozšiřována o další. *Oživený Zesnulý* je pocíťován jako živý, společně *pro-živá* onu chvíli se svými nejbližšími, kteří mu vypráví, co je nového. Musí se cítit jako jim rovný, nebo dokonce *jako něco lepšího*. Všichni se k němu chovají s úctou. Již v den před slavnostním vytažením z hrobu mu uctivě sdělují, že jej zítra čeká *Famadihana*. Aby se ostatní v hrobě necítili opomíjeni, i jim je slibováno, že pro ně bude později uskutečněna náležitá oslava.

Tělo (duch/duše a nabalzamovaná tělesná hmota obalená v nové látce) spolu s jeho virtuálně aktivní složkou jsou svou oživeností a zpřítomněním na pomezí virtuality. Stejně tak i samotné putování. Svět je pln *herců a kulis* pro významného hosta. Dopřávají mu transport a vyprávějí mu, zatímco on pouze poslouchá.

Zatímco pojetí *Těla* je v danou chvíli relativní, *krajina* se může na první pohled jevit jako naprosto a pouze *reálná*. V důsledku ale zjistíme, že i toto tvrzení je vlastně spekulativní. Tím, že *je určováno*, co nebožtík *uvidí* (protože on není tím, kdo si vybírá a je závislý na tom, kam s ním *dojdou* potomci), jsou krajiny svou podstatou *potenciality* pro *probuzeného Zesnulého* opět spíše *virtuální*. Teoreticky totiž může *navštívit* jakoukoli *krajinu*, protože *on* si *nevybírá* a postupem času, zatímco byl pohřben, stejně mohla projít zásadní proměnou. Rituál je ale bezpochyby koncipován tak, že krajiny/místa, které takto *navštíví*, jsou voleny i s ohledem na to, co měl rád právě *Nebožtík*. Vždyť *kvůli němu se toto vše přeci děje*.



51 Martin Viček: *4JK*, land-artová instalace a performance v lese, (2007)

S kamarádem Jeronýmem K. jsme plánovali uskutečnit libovolnou výtvarnou akci v lese. Bohužel k ní nikdy nedošlo. V lednu 2007 J.K. spáchal sebevraždu. Před skokem z okna namaloval obraz (který jsem nikdy neviděl), na němž byly archetypy Pyramida, ryba, slunce a měsíc. V létě téhož roku jsem tedy usoudil, že je ten pravý čas akci symbolicky uskutečnit. V rámci několika instalací v lese jsem se pomocí potravin snažil napodobit ony symboly. V danou chvíli tak dílo mohlo být společné. Jednalo se o tři „chody“. Ke „snídani“ pyramidovitá ovocná směs na pařezu evokujícím podloží již stavby rozestavěné. K obědu jsem rozdělil uzenou makrelu na dvě části. Trup a vnitřek. Nad první jmenovanou jsem napsal *ΙΧΘΥΣ* a pod druhou *אד*. Řecký a hebrejský výraz pro rybu. Symbolicky jsem tak rozevřel Bibli, načež jsem přečetl pasáž o tom, jak Ježíš K. nasytil davy. Podstavou pro instalaci mi byl kus kmene ve tvaru pergamenu. K večeři jsem pak natřel poslední pařez tvarohem, obohatil o pažitku a přidal dva citróny coby Měsíc a Slunce. Tyto „pokrmý“ jsem nechal přírodě a symbolicky jsme tak společně posnídali, poobědvali i povečeřeli.

3.3 Rozpuštění těla/Těla v krajině – *SYNTÉZA*

3.3.1 KOSMOCENTRISMUS VZTAHU

Karel Malich pracuje s prostředím tak, že ruší hranice mezi tím co je V a VNĚ. Vnímání krajiny pojmá tento výtvarník v co nejširším totálním měřítku, vrstvením všech lidských smyslů co nejlépe ve stejnou dobu, dohromady a intenzivně, celým tělem rozpuštěným v krajině, kteréžto se perceptivně dotýká a samo ji tak pokrývá. Stejně i ona prostupuje celým jeho tělem a on jí, možná jsou *on a krajina* společně pak *novým tělem*. Přestože zkoumá okolí skrze celé své *Tělo/tělo*, které je samo kinestetickým prostorem pojmající ten okolní, rozpíná se všemi směry a nerozeznáváje rozdíl mezi *nesmírností* a tělesnou hmotou, není to svět, se kterým pracuje, pojmán antropocentricky, „člověk v něm patří kosmu. Nikoli kosmos člověku“ (Chalupecký, 1994, p. 69).



52 Karel Malich: *Jdu z kameneckého kopce* (1983)



53 Karel Malich: *Krajina s věčnem* (1979-1985)

Klíčové pojmy pro **Malichův** přístup ke krajině a okolí jako takovému jsou tedy *záznam*, *smazávání hranic a rozdílů V versus VNĚ*, *mnoho-smyslovost*, *syntéza* a *synestézie*.

Není rozdílu mezi nahoře, dole, vlevo, vpravo. Prostor ještě není orientovaný. Výsledky Malichovy tvorby — jemné drátové objekty figurují jako zachycení určitého prožitku, zhmotněného a vytrženého v čase a z času, jeho tzv. *grafická lešení* jsou v dnou chvíli v interakci s jeho kinestetickým tělem, které se na určitý moment okolo nich ocitá, jeho tělo je součástí světa/kosmu a obráceně. Tělo ztrácí kontury a objem, může být vším. Kresby jsou záznamy těchto prožívání. **Chalupecký** pak dodává, že pro **Malichovu** tvorbu (i osobnost) je v jeho poznání charakteristický důraz na pohybovost — nepracuje s zemí, která je těžká, pracuje s dynamikou prostoru, ve kterém pobývá.

Jestliže se **Malich** snažil *rozpustit v krajině*, potažmo v *kosmu*, dalším stupněm v procesu *smazávání hranic* a *relativizace hmot* je příklad koncepcí *dream-spirit (snových duší)* u australských Aboriginců (*Jigalong*). V tomto případě se těla díky snům ocitají na cestě k pra-počátkům a putují *touto virtuální krajinou*, jsa samotná virtuální. Člověk se stává ve formě *dream-spirit* speciálním orlem, jehož nohy se promění v křídla, varlata v oči a jeho hýždě v ústa. Jeho tělo je tedy stranově převrácené, ta polovina, jejíž osou jsou *hlava-záda-zadek-paty* je najednou tím, kdo vidí, kdo cestuje (Berndt, 1970, p. 280). *Tělo* si tak uchovává obě strany *těla*. *Cestování snovou duší (dream-spirit journey)* znamená podniknout *badundjari* a je přístupné pouze mužům. Ženy by se totiž díky tomuto *cestování* mohly dozvědět o skutečnostech, které jim mají jako tabu být navždy skryty. Transport duše *snovým koridorem* do snové krajiny se spatřením a odkrýváním pra-základů skutečnosti, zákona, ze kterého se pak odvíjí i *naše* realita pocíťovaná za bdělého stavu a jako takový je nejvhodnější pro tamní léčitele (kteří nejlépe informace zpracovávají a *čtou*). Putování díky vlastnímu novému *tělu* uvnitř mysli *Těla* domorodce jsou natolik strhující, že pokud dotyčný *snově ušel* dlouhou vzdálenost, je druhý den, sotva se probudí unavený, jako by tam skutečně jako orl letěl. Takováto dobrodružství se stávají i životu nebezpečná, když se setkají na cestě s nepřátelskými duchy a je-li snový poutník/tulák zraněn, je tím ovlivněn i když se probudí. V tu chvíli je potřeba volat místního léčitele (pp. 280-281).

3.3.2 SYMBIÓZA TRANSFORMOVANÁ V SYNTÉZU

Nechat se pohltit, přestat vnímat své hranice a vymezenost prostředí, do nějž se nořím, společně splývat v jedno tělo, to je **Syntéza**, náš třetí příklad touhy po maximu splynutí. Tento ideál se ale může splnit pouze jako podobenství, nezapomenutelná iluze okamžiku...

Naslouchali jsme, jak písek šplouchavě šelestí a přiléhá k tělu, jinak jsme nedělali nic. Nad námi se skláněla obloha. (...) Do mysli vplouvala dálava, jako bych byl ode všeho odříznutý a jako bych patřil všem zrnkům písku světa (...). Písek mi podržel záda a nebesa si přitahovala můj obličej. (...) Přikryt nebesy, nikdo nevěděl, kde jsem.

(Müllerová, 2010, p.121)

Jak jsme si již ukázali, toto překračování hranic limitů vlastního těla je možné pouze v naracích a virtualitě.



54 Miloš Šejn: Černí Háskerthingur (2008)

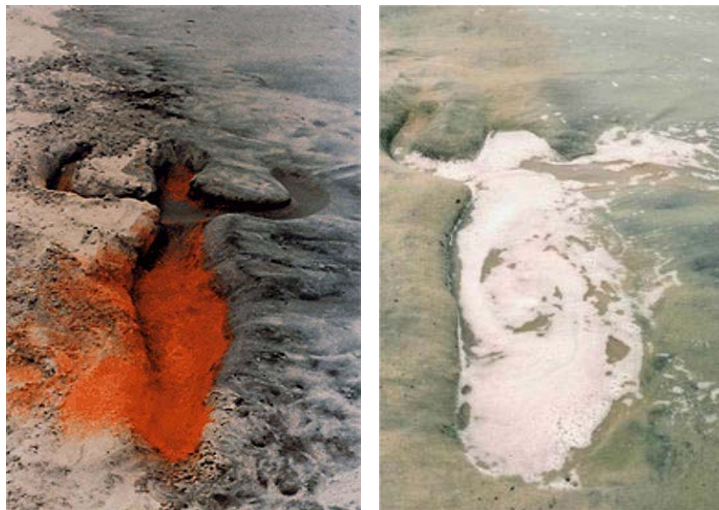


55 Portrét Mina Tanaky od Masato Okady

Podobně, jako jsem vymezil osobní přístup k tématu těla a krajiny v úvodu, pracovala i Ana Mendieta v rámci **Siluet** s výrazem **tělo** v širším kontextu právě jako s hmotovým charakterem, **tělem krajiny**³⁹. Zatímco Šejn chtěl (své) **tělo proměnit v krajinu, stát se tím prostředím**, Mendieta ve zmiňované sérii pojímá tematiku ve snaze **krajinu změnit v tělo**. K výrobě těchto soch, či vlastních obtisků do půdy, používá autorka právě **těla krajiny**.

³⁹ Její sousloví **tělo země (Earth Body)** a v našem případě **tělo krajiny** jsou na jedné straně praktickým kreativním, na druhé pak teoretickým přístupem k téže látce.

*Sebe-ob-tisknutím do krajinné hmoty ji skarifikuje hlubinnou stopou (například ohněm nebo vahou svého těla tvaruje v trávniku autoportrétní prohlubeň/obrys) tak, že je příroda schopna zregenerovat, její impakt skrýt až nakonec úplně smazat. I tyto akce jsou sice úzce spjaté s prvkem performance, ale jejich výstupem je v tomto případě objekt, skulptura (ať už charakteru *hlubo-ob-tisku* nebo reliéfu) a v důsledku jsou tak spíše **land-artem**.*



▲ 56 Jedna z Mendiťných Siluet (*Bez názvu*, 1976) těsně po zhotovení...

▲► 57 ... a v rámci pohlcování mořem na mexické pláži v La Ventosa

Specifické, vryté/převrácené sochy, navíc bez detailů, a kvůli absenci obličeje jako diferenční složky, si nakonec zachovávají anonymitu a mohou být teoreticky kýmoli z nás. **Mendieta** k nim ale charakteristicky přistupuje skrze osobní rovinu. Především vzhledem k místům, které pro akce vybírá. Ty jsou vždy nějakým způsobem propojené s jejími životními etapami a povětšinou kulturně historického charakteru (Viso, 2004, pp. 21, 25, 47, 56.). Coby *tělo krajiny* evokující *tělo člověka* jsou jednotlivě tyto objekty ve svém důsledku pouze *tělem krajiny, které se prožívá v krajině*. Tato *hmota* je pak, podobně jako prožívající lidská těla **Šejna** či **Tanaky**, často vystavena nepříznivému prostředí. Coby plastické sochy, prohlubně, či mělké obtisky, jsou utvořené z *těla krajinného, půdy* všeho druhu (hlína, sníh, led, písek, propálená travnatá plocha atp.), posléze tato *těla* zarostou, zalije je voda, roztají atp. a opět se stávají novým *potenciálním tělem* pro další využití. Nakonec se mění jejich vztah právě v **Syntézu**. Zároveň jsou i jakýmsi propojením všech tří Oddílů vzhledem ke konkrétním fázím, kterými procházejí. Jsou materiálově totožné s krajinou, ale vydělují se z ní jako autentické objekty, zároveň tak spolupracují a nakonec se jejich hranice rozpouštějí.

3.3.3 OSOBNÍ INTERPRETACE ROZDÍLU MEZI MALICHEM A ŠEJNEM JAKO PŘÍKLADY SYNTÉZY A SYMBIÓZY

Rozdíl mezi **Malichem** a **Šejnem**, kteří se nám stali pilíři dvou maxim vedeného dialogu ve snaze o splynutí s prostředím, je podle mě především v tom, že první zmiňovaný se touží pojmout nejen *svět–krajinu* v celé šíři všemi smysly najednou, ale celý vesmír, *rozplynout se* v celém *okolí*, být tou totalitou, zatímco **Šejnova** snaha o splynutí s krajinou (jeho slovy *bytí krajinou*) je spíše příbuznější *touze po objetí*.

Pro **Malicha** je krajina universem a on energií v něm, tedy ona *krajina* je spíše **prostorem než tělem** a on se jím (tím prostorem) přímo snaží stát. A pokud ne, tak alespoň jeho součástí, všude okolo rozprostřené vlastní tělo ztrativší svou *hmotovost*. V tu chvíli jeho přístup chápu jako snahu těla o *virtualitu*, o splynutí v *možnostech* — pokus o realizovatelnost potenci právě v podobě otevřených možností.

Na druhé straně **Šejnovo bytí krajinou** vnímám jako snahu stát se součástí jejího *těla*, být jím pohlcen, jako *plod v převráceném porodu*:

Dítě (= *tělo-dítě–Tělo–Šejn–plod země/Země*),
které se vrací dovnitř své matky (= *krajiny-země–Země–Krajiny-těla–Matky Země*).

Tedy *tělo-dítě* (=lidský plod) se stává **Tělem** (=tělovou hmotou s duší, rozumem, imaginací...), **Šejn** je pak jedinečností toho těla (osobností) a ve své tvorbě se snaží proměnit v plod *země/Země* (tedy krajiny jako výseče nebo krajiny jako totality — planeta Země coby soubor všech ekosystémů).

Krajina-země (přírodní prostředí, okolí pro tělo-bytost, výseč z celé krajiny již je **Země** jako totalita všech krajín) se stává **Krajinou-tělem** (tedy *tělem*, které by mohlo obejmout jiné — např. díky *sepětí těl Šejn se napojuje na krajinné prvky* a snaží se *je prožívat tak*, jako ony sebe samotné. Skrze vlastní aparát (varianta *tělo*), které cítí a je autentické právě oním zážitkem spíš než tím, komu ve skutečnosti patří (varianta *Tělo*). Jeho *sou-žití* tak nakonec může nabýt *chvilkové Syntézy*, je-li odehrávané pod vodou, tělo je procitňované v jiném modu

a stává se součástí *imerze* (*Javořím potokem*, 1998). Potřeba kyslíku a následné vytržení jsou pak jakýmsi přerušením konektivity, onoho „*rozpouštění se*“ a posléze nádech coby opětovný návrat do běžného života.



58 *Javořím potokem, Krkonoše, video-still (1998)*



59 Karel Malich: *Pozoruj otce ze dvou stran a sdýcháváme se s kosmem (1981)*

Ostatně, podíváme-li se do literárních záznamů obou z nich, spatřuji v jejich *pokusech o splývání* společnou snahu: *být okolím*. V čem se oba liší je definice tohoto „*okolí*“. Skutečnost, že Šejn chce uvést sebe i krajinu do co *nejrovnocennějšího dialogu*, vzájemně se prožívat (prožívat a být prožíván, dávat a přijímat zároveň) díky spolu-přítomnosti obou z prvků, jeho a krajiny, v kontextu ročního období, s větrem, počasím, půdou, vodou, nebesy.

*potokem, stromem a kamenem
listím, hlinou, žlutým květem pryskyřníku*

*vlevo zelenám strání
s balvany
propadám se vodou
chladnu, vlhnu a oblím skálou
oměřem
jeskyní u hrany skály
se na okamžik stávám*

(Šejn, 2010, p. 75)

Malich toto vše pohlcuje jako celek, který je součástí ještě většího, totiž kosmu, vnímá energii, která se rozprostírá okolo a on se snaží o totéž, zaznamenává ji v kresbách a posléze v drátěných skulpturách. Ocítá se v rámci té energie a nakonec jí samotnou chce co nejlépe pojmout. Být. Naproti tomu **Šejn**, spíše *než být tím, CO v danou chvíli prožívá* (energií), **raději** bude *tím, KDO prožívá* (například potokem). Pokouší se introjektivně vnímat, tak jako krajinné prvky, svou spolu-součástí v širším krajinném celku, bez ochranné střechy nad hlavou a stěn udržujících teplo a bezpečí. Povětšinou skrze nahé tělo *sou-stát se tělem krajinným* anebo alespoň jejím *prožitkem*.

Myslel jsem si, že v půdorysu těch míst by měla být i místa klidná, nevýrazná, neosudová, ale je to těžký, když si vlastně člověk nemůže oddechnout. Ale zřejmě se potvrzuje, že žijete-li všechno, pod, na, nad a kolem, je napraný událostmi.

(Malich, 1994, p. 30)

Jestliže jsme nejprve vnímali ostře vymezenou hranici mezi oběma entitami *a světy samy pro sebe* a zjistili, že ji nelze překonat, a pokud jsme ji pak překročili pomocí mýtů a sjednotili obě *oblasti* (tělo a krajinu) v jednu, stále jsme se pohybovali ve sféře, kdy obojí bylo hmotné. Proto je Malichova tendence pracující s tím nehmotným, *ale pocít'ovaným*, možná jako *Syntéza* těla s okolím.

ZÁVĚREM

Člověk se skrze své tělo a mozek snažil zprvu přírodě porozumět, posléze si ji ale začal upravovat pomocí kultury jako adaptačního aparátu. Nás především zajímala její ideační varianta (konkrétně myšlenka jako nástroj i nehmotný výstup vztahování se ke skutečnosti). Výsledky těchto procesů byly tři jazykové/výrazové nástroje: umění, narace, filozofie, jimiž se člověk *zabydlel* v krajině, potažmo přírodě, světě. Osobně jsem se snažil vybrat ty aspekty antropocentrického vztahu těla ke krajině, které jsou konceptuálního a ***zážitkového charakteru*** a nezanechávají v přírodě žádnou trvalou (těžko odstranitelnou) stopu. Nazval bych je pracovně ***neškodná antropocentrizace***. Krajinu jsme zkoumali ve dvou aspektech. Coby *rozproštěný a rozprostraněný areál* anebo jako *materiál/tělo/hmota*. V druhém vztahovém a interpretačním modu byla pojímána v momentě, kdy docházelo k daným maximům strategických dialogů. Byla *druhým tělem* se vši potřebnou morfickou potencí, se kterým se člověk skrze akt osobnosti snažil protnout a prolnout.

Nejprve jsme se seznámili s takovými přístupy ve výtvarném umění, které začaly používat lidské tělo jako výrazový prostředek (***body-art*** a ***performance***), poté jsme toto ***Tělo/tělo*** vyhledávající zážitek uvedli do kontextu s ***geniem loci*** přecházejícím v jeho ***site-specific*** ztvárnění v krajině a zastavili jsme se i u poutnictví v kontextu několika uměleckých akcí. ***Akčními variantami land-artu*** počínaje, přes dráhu chůze ***art-walkingu*** až po ***performanci*** spojuje všechny tyto přístupy jejich omezená časová životnost. Buď je pohltní země, nebo zmizí se závěrem performance. Zvěčnění a zvěčnění výsledku kreativních tvůrců je pak otázkou fotografie/videozáznamu nebo ***bytí při tom***, tedy ***pro-žití*** stejně tak účinkujícího, jako diváků. V obou oblastech nás zajímaly především ty příklady, jichž se účastní právě jeden umělec (maximálně dva), a tím se i obě umělecké oblasti performance lépe sblížily. Navíc prožitek je pak *osobnější*. ***Symbióza***, maximální forma splynutí v Prvním oddíle, nemohla přejít v ***Syntézu*** vzhledem k nepřekonatelnosti hranic a vymezující materiálovou podstatu obou těl v jejich limitu. Půda krajiny a živoucí hmota člověka obalená kůží jakožto neproniknutelná bariéra vztah komplikující i umožňující je ve výsledku pouze *spoluprací* obou entit, jejíž odměnou je jakési obejmutí obou (sobě navzájem). Kýžené splynutí není možné. Spíše surrealistická jednota ***Šimery*** s rostlinou, již se pokouší implementovat

do vlastní ruky v rámci své performance *Štěpování* a potřebnou vláhou se stává krev, je v důsledku pouze podobenstvím, **Mendietiny** a **Šejnovy** formy *mimésis* (její *Série Stromů života* a jeho *bytí krajinou*) jsou snahou napodobit přírodu, a tím se s ní sblížit.

Osobní zkušenost (*reinterpretace skutečnosti*) přecházející v uměleckou tvorbu skrze významové a výrazové prvky byla základním motivem i pro *naracemi* se zabývající **Druhý oddíl**. V důsledku toho je i v tomto případě daná interpretace svým způsobem virtuální povahy. Prvek a fáze *reinterpretace* jsou totiž závislé na příjemcově imaginaci a zkušenosti, která ji ovlivňuje. Jako zpracování sdělení je skrze princip souvztažnosti k čemukoli, co nás obklopuje a co prožíváme, coby zpracování příchozí informace neodmyslitelná. Člověk byl ve svém dějinném počátku vržen do divoké přírody, chaosu a potřeboval určitou formu řádu a jako kognitivní aparát se mu tak staly tradované mýty inspirované osobními prožitky. Ústředním motivem (*Synonymitou*, coby maximem snahy ve splnutí pro druhou strategii) byli praobři *Ými* a *Puruša*. Antropomorfní pojetí obrů, případně alespoň jejich jméno (*Puruša* znamená člověk, ale má tisíc hlav, i očí), ukazují na skutečnost, že lidské tělo je základním modelem vztahu člověka ke skutečnosti v níž se ocitá. Je znakem, díky němuž světu lépe rozumíme (antropomorfizační tendence v různých podobenstvích) a na osobní rovině, jak by dodal Patočka, skrze své tělo cítíme, vnímáme obecně dění kolem sebe, přestože nakonec stejně nevíme, jak funguje (Novotný, 2011, p.55). *Koncepci Gaia* amerického biologa **Jamese Lovelocka** pojímající Zemi coby *živoucí tělo* (autoregulační celek) jsme srovnávali s umrtvenými a rozčtvrcenými těly *Ýmiho* a *Purušy*, nakonec proměněnými v *krajinu/Krajinu-Svět*, která je posléze zaplněna životem. *Synonymita krajiny a těla* byla vždy převrácená (*tělo krajinou/Světlem* v případě obrů a *krajina tělem/živoucí planetou* u Gaiy). Tím, co oba tyto modely spojovalo, byla především *emergence* dílčích částí v jeden funkční nový celek, pracovně nazvaný *Tělo Krajiny Země*.

Digitální virtuální realita byla ve **Třetím oddílu** nakonec pouze úvodní podkapitolou řešící jinak *virtualitu* jako filozofický problém ve speciálních variantách běžného života a jako symbol pro *relativitu narušování hranic*. Tyto příklady nakonec zmiňují jistou možnost prolínání a splnutí (například *imerze*). Tento tématický celek je pak místem setkání a hledání kontextů mezi filozofií, uměním, naracemi, zvyky (např. pohřební rituál *famadihana* a „*putující nebožtík*“). V samotném závěru je nahlížen přístup **Miloše Šejna** k dialogu s krajinou v kontextu se dvěma dalšími autory. Nejprve s **Anou Mendietou**

vzhledem k její tématické sérii *Siluety*, kterou jsme pojímali jako sestavu skulpturních antropomorfických těl, kdy se jedná o *těla krajiny* vzhledem k použitému materiálu i ve vztahu k okolí, krajině, v níž se nakonec právě díky své materiální povaze mohou rozplynout (*Syntéza*), stát se součástí cyklu materiálu. Tělo *Šejna* chce *být krajinou*, ale nemůže s ní splynout, pouze jako jistá forma živlu ji lze napodobovat vlastním tělem (*mimésis*) a vést dialog bez zrušení vytyčených hranic obou povah. Ve vztahu ke **Karlu Malichovi** (třetímu pilíři vhodnému pro tuto tématickou diplomovou práci) jej spojuje motivace zážitkového vztahu ke krajině. **Malich** chce splynout s kosmem skrze jeho nehmotnou povahu a tím i svou, tedy skrze společnou *energii*. *Syntéza* je tentokrát možná, protože jsou v tomto případě obě „*těla*“ do jisté míry *virtuální charakteristiky*.

Tím, co měly jednotlivé tři Oddíly společné, bylo nakonec u každého z nich hledání maxima vedeného *dialogu*, kdy se *tělo* ocitá ve snaze *průniku* s *krajinou* skrze jeho vlastní *hmotovost*, stejně jako tu *svou* – osobně konkretizující tělo jako *Tělo s velkým T*. V tu chvíli jsme opět vnímali *Tělo jako možnost, jak být v krajině*, tentokrát ale ve významu *...jak být krajinou* nebo se o splynutí alespoň pokusit — tedy *...jak být (spolu) s krajinou*, jak se jí nechat obejmout.

Cílem práce bylo pojmout téma co nejvíce kulturologicky. Jako postmoderně naladěná věda je otevřená různým interpretacím a stává se hledanou platformou právě pro tak základní dvojici — člověka a přírodu skrze různé variační formy téhož nástroje, jímž je právě kultura.

Ostatně: 1.) umělecké příklady zážitkového i multimediálního charakteru, ke kterým se mohou vztahovat nejen tvůrci, ale i diváci aktivně; 2.) mytologie, nábožensví, šamanské praktiky (malajský rituál Rýžového novorozence, Dreaming Lines u Jigalong Aboriginců z Austrálie, bororský mýtus vysvětlující kulturní artefakty pro danou společnost a specifický malgašský pohřební rituál famadihana: zvyky, obyčeje) jsou zástupci tematiky pro kulturně-sociální antropologii; 3.) psychologická a sociologická souvztažnost vzhledem k vytyčenému tématu obecně určovanému ve svém důsledku právě kulturou (a navíc již zmíněné umění je společenskou záležitostí stejně jako věcí jedinců); 4.) koncepce Gaia jako vhodné téma pro kulturně sociální ekologii, 5.) a nakonec filozofie, která procházela všemi třemi strategiemi *touhy těla/Těla splynout s krajinou/Krajinou* JSOU oblastmi, kterými se zabývá právě kulturologie.

V neposlední řadě jsem se pokusil dokázat, nebo alespoň na tuto možnost poukázat, že lidské vztahování se ke skutečnosti, a tak základnímu dialogu jako je **tělo a krajina**, je už svou povahou vždy osobního charakteru. Prožívání, učení se, inspirování se, a v důsledku toho aktivní uchopení tematiky vztahu obou entit jsou společným jazykem členům jakékoli společnosti na celém světě.



60 Na samotný závěr bych si dovolil uvést fotografii z titulní strany *Autoportrét (v) krajině I* do jeho původního kontextu a detail snímku znázorňující autenticitu prožitku dialogu těla/Těla a krajiny na vlastní kůži. Jsa popálený kopřivami, choulím se v „lůně“ stromu.

Seznam vyobrazení

- 0 titulní list (výřez z **Martin Vlček: *Autoportét (v) krajině 1*, 2010, viz č. 60)**
- 1 **Petr Štembera: *Narcis 1***, fotografický záznam z performance (odebírání vzorku), **1974** [<http://artlist.cz/?id=3594>]
- 2 **Petr Štembera: *Narcis 1***, fotografický záznam z performance (instalace k performanci: „oltář“), **1974** [<http://artlist.cz/?id=3594>]
- 3 **Chris Burden: *Shoot / Výstřel*** / , fotografický záznam z performance (těsně po výstřelu), **1971** [<http://artobserved.com/artists/chris-burden/>]
- 4 **Chris Burden: *Shoot / Výstřel*** / , fotografický záznam z performance, (ošetřovaná rána), **1971** [<http://kittenita.blogspot.com/2011/06/chris-burden.html>]
- 5 **Jan Mičoch: *Zavěšení — Velký spánek***, fotografický záznam z performance, **1974** [P., Morganová: Akční umění (2009)]
- 6 **Pipilotti Rist: *Pour Your Body out (7354 Cubic Meters) / Očistěte své tělo (7354 m³)***, fotografický záznam site-specific instalace v Muzeu Moderního umění v New Yorku, (pohled na instalaci, č. 1, autor fotografie: Richard Drew), **2008** [<http://dancingperfectlyfree.com/2009/01/21/pour-your-body-out-at-the-moma/>]
- 7 **Pipilotti Rist: *Pour Your Body out (7354 Cubic Meters) / Očistěte své tělo (7354 m³)***, fotografický záznam site-specific instalace v Muzeu Moderního umění v New Yorku (pohled na instalaci, č. 2), **2008** [http://www.stephsmithphotography.com/2009_01_01_archive.html]
- 8 **Miloš Šejn: *Vodopád Skaličky, Malá Lhota, Český ráj***, fotografický záznam z performance, **2008** [L., Kesner: Šejn: Býti krajinou (2010)]
- 9 **Zorka Ságlová: *Kladení plín u Sudoměřic***, fotografický záznam z performance, (výřez z fotografie Jana Ságla), **1970** [<http://artlist.cz/?id=503>]
- 10 **Zorka Ságlová: *Pocť Gustavu Obermanovi***, Bransoudov u Humpolce, fotografický záznam z performance, **1970** [P., Morganová: Akční umění (2009)]
- 11 **Dennis Oppenheim: *One Hour Run / Hodinový běh*** / fotografický záznam akce, **1968** [<http://dennis-oppenheim.com/works/139>]

- 12 **Richard Long: *A line and Tracks in Bolivia / Linie a trasy v Bolívii*** /, fotografický záznam akce, **1981** [<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/bolivia.html>]
- 13 **František Skála: *Cesta do Benátek***, kresba, instalace na 45. Mezinárodním bienále současného umění v Benátkách, Československý pavilon, **1993**
[<http://artlist.cz/?id=304>]
- 14 **Milan Maur: *Cesta za sluncem***, kresba na mapu, **9.5.1988**
[V., Malina (Ed): *Měkkohlaví* (2009)]
- 15 **Věra Ondrašíková a kolektiv: *15 steps***, fotografický záznam z představení, **2010**
[<http://www.tanecniaktuality.cz/en/news/archives/news-archieves-2007-2010/news-from-czech-republic-2009/may/#c3472>]
- 16 **Miloš Šejn: *Krajina viděná ústy, Tříjezerní slat' a Roklanský potok na Šumavě***, (video-still), **2001** [L., Kesner: *Šejn: Býti krajinou* (2010)]
- 17 **Margita Titlová-Ylovksy: *Pohyb stromu a těla***, fotografický záznam akce, **1980**
[P., Morganová: *Akční umění* (2009)]
- 18 **Sigalit Landau: *Dancing for Maya***, videoinstalace (triptych, záznam performance, 16min., 14 s.), **2005** [<http://www.kamelmenmour.com/media/2760/sigalit-landau-dancing-for-maya.html>]
- 19 **Robert Smithson: *Spiral Jetty***, fotografie „sochy“ pozemního umění (earthwork), **1970** [<http://jessbens.wordpress.com/2011/06/16/robert-smithson-spiral-jetty/>]
- 20 **Miloš Šejn: *Tělo Kamenice, Jizerské hory***, fotografický záznam akce, **2004**
[L., Kesner: *Šejn: Býti krajinou*, 2010]
- 21 **Martin Vlček: *Autoportrét (v) krajině II***, digitální fotografie, autoportrét, Zubrnice, **2010** [archiv autora]
- 22 **Frida Kahlo: *Retrato de Luther Burbank / Portrét Luthera Burbanka*** / malba, olej na masonitu, 124 x 238 cm, **1931**
[http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=602&page=2]
- 23 **Ana Mendieta: *Imogen de Yagul / Obraz pro Yagul*** /, fotografický záznam akce, **1973** [http://www.frieze.com/issue/review/ana_mendieta/]
- 24 **Martin Vlček: *Vrůstání a doplňování***, digitální fotografie, autoportrét, Zubrnice, **2010**
[archiv autora]
- 25 **Petr Štembera: *Štěpování***, fotografický záznam akce, **1974**
[P., Morganová: *Akční umění* (2009)]

- 26 **Miloš Šejn: Kořeny smrku, Javor, Krkonoše**, fotografický záznam akce, **2008**
[L. Kesner: Šejn: Býti krajinou, 2010]
- 27 **Miloš Šejn: Červená kůže, Rezavý pramen ve Věžickém údolí, Český ráj**,
fotografický záznam akce, **1996** [L. Kesner: Šejn: Býti krajinou, 2010]
- 28 **Ana Mendieta: *Tree of Life / Strom života* I**, fotografický záznam akce, **1976**
[<http://a405.idata.over-blog.com/1/96/04/42/S-rie-A-10/mendieta-arbor-de-la-vida-73.jpg>]
- 29 **Ana Mendieta: *Untitled (Tree of Life Series) / Bez názvu (Série Strom života)* I**,
fotografický záznam akce, **1976** [<http://a405.idata.over-blog.com/1/96/04/42/S-rie-A-10/mendieta-arbor-de-la-vida-73.jpg>]
- 30 **Miloš Šejn: Řekou, Kamenice, Jizerské hory**, fotografický záznam akce, **2003**
[L. Kesner: Šejn: Býti krajinou (2010)]
- 31 **Miloš Šejn: Kvetoucí muž, Věžický rybník, Český ráj**, fotografický záznam akce,
(31.7.2008) [L. Kesner: Šejn: Býti krajinou (2010)]
- 32 **Miloš Šejn: Trojický rybník pod Velišským hřbetem**, **2004**
[L. Kesner: Šejn: Býti krajinou (2010)]
- 33-41 **Martin Vlček: Ými (krev, maso, vlasy, zuby a kosti)**, digitální fotografie, Island,
2005 [archiv autora]
- 42 **Slovanská představa kosmu: Svantovít**, kresba podle kamenného sloupu idolu,
údajně stojícího na hoře Bogit, před 11. stol. [D., Třeštík: Mýty kmene Čechů (2003)]
- 43 **Koji Yamamura: *Atama Yamal Hora Hlava* I**, japonský animovaný film, 10 min.,
2002 (snapshot z videosouboru) [<http://www.youtube.com/watch?v=UuM8xHQSUEM>]
- 44 **Marimo, řasa z japonského jezera Akan**
[<http://mieranadhirah.blogspot.com/2012/01/my-pet-marimo.html>]
- 45 **Wilhelm Dittmer: *Maui fishing New Zealand out of the ocean / Maui lovící z oceánu Nový Zéland* I**, kresba tuší, (umělecké znázornění maorské legendy) **1907**
[<http://mp.natlib.govt.nz/detail/?id=13364&l=en>]
- 46 **Martin Vlček: „Čtvero ročních období v jeden den“ (*Landmannalaugar / Duhové hory*)**, digitální fotografie, Island, **2005** [archiv autora]
- 47 **Janine Antoni: *Touch***, záznam z performance, videoinstalace (9 min., 35 s.),
(video-still, projekce v galerii), **2002** [<http://www.magasin3.com/v1/exhibitions/antoni.html>]
- 48 **Janine Antoni: *Touch***, záznam z performance, videoinstalace (9 min., 35 s.)
(snapshot z videosouboru), **2002** [http://www.youtube.com/watch?v=r_n2kfQNmpY]

- 49 **Pilobolus: *Shadowland***, ukázka z performance (snapshoty z videa), **2009**
[<http://www.youtube.com/watch?v=Z0EO8rhCHhw>]
- 50 **Sigalit Landau: *Mermaids (Erasing the Border of Azkelon) / Mořské víly (Smazávání hranic Azkelonu)***, videozáznam performance (12 min., 21 s.), videoinstalace na 54. Mezinárodním bienále současného umění v Benátkách, Izraelský pavilon, **2011** [<http://www.kamelennour.com/media/5276/sigalit-landau-mermaids-erasing-the-border-of-azkelon.html>]
- 51 **Martin Vlček: *4 JK (Snídaně, Oběd, Večeře)***, fotografický záznam z akce, instalace jedlého zátiší, lesy v Louňovicích u Mukařova, **2007** [archiv autora]
- 52 **Karel Malich: *Jdu z kameneckého kopce***, pastel, tužka, tempera, **1983**
[K., Malich: Od tenkrát do teď tenkrát (1994)]
- 53 **Karel Malich: *Krajina s věčnem***, nerezocelový drát, měď, klidník, bronz, barva 256 x 124 x 238 cm, **1979-1985** [http://kultura.idnes.cz/malichovy-skvosty-jsou-mimo-bezne-kategorie-f3t-/vytvarneum.aspx?c=A070309_143648_literatura_off]
- 54 **Miloš Šejn: *Černí Háskerthingur, Island***, fotografický záznam z akce, **2008**
[L. Kesner: Šejn: Býti krajinou (2010)]
- 55 **Masato Okada: *No titled (Min Tanaka)***, umělecká fotografie, ze série fotografií v letech **1975-2005** [<http://momaps1.org/exhibitions/view/159>]
- 56 **Ana Mendieta : *Untitled (Silueta Series)***, písek, červený pigment, Oaxaca, Mexico (Před přílivem), **1976**
[<http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html>]
- 57 **Ana Mendieta : *Untitled (Silueta Series)***, Oaxaca, Mexico (Během příchodu vlny), **1976** [<http://reconstruction.eserver.org/072/boetzkes.shtml>]
- 58 **Miloš Šejn: *Javořím potokem, Krkonoše***, video-still z performance pod vodou, **1998**
[L. Kesner: Šejn: Býti krajinou (2010)]
- 59 **Karel Malich: *Pozoruji otce ze dvou stran a sdýcháváme se s kosmem***, pastel, tužka, tempera, **1981** [K., Malich: Od tenkrát do teď tenkrát (1994)]
- 60 **Martin Vlček: *Autoportét (v) krajině, Zubrnice I***, digitální fotografie, autoportrét, **2010** (celek a detail kůže popálené kopřivami) [archiv autora]

Použitá literatura a prameny

Balbín, B. (1986). *Krásy a bohatství České země: Výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*. Praha, Czechia: Panorama.

Bauman, Z. (1995). *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Czechia: Sociologické nakladatelství.

Berndt, R., M. (1970). *Australian Aboriginal Anthropology: Modern Studies in the Social Anthropology of the Australian Aborigines*. Nedlands, Australia: University of Western Australia Press.

Borges, J., L. (1999). *Fantastická zoologie* (2nd ed.). Praha, Czechia: Hynek.

Bučilová, L. (2009). *Zorka Ságlová: Úplný přehled díla*. Praha, Czechia: KANT.

Cílek, V. (2009). *Makom – kniha míst* (2nd Rev. ed.). Praha, Czechia: Dokořán.

Cílek, V. (2002). *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha, Czechia: Dokořán.

Endicott, K., M. (1985). *An Analysis of Malay Magic*. Singapore, Malaysia: Oxford University Press.

Fischer, M. (2010). *Denken in Körpern, Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*. Freiburg in Breisgau, Germany: Alber.

Gablíková, S. (1995). *Selhala moderna?* Olomouc, Czechia: Votobia.

Gajdoš, J. (2010). *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha, Czechia: KANT.

Goldberg, R. L. (1990). *Performance Art : From Futurism to the Present*. London, England: Thames and Hudson.

Grebeníčková, R. (1997). *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha, Czechia: Prostor.

Hájek, P. (Ed.) (2002). *Krajina zevnitř*. Praha, Czechia: Malá Skála.

Heidegger, M. (2006). *Básnický bydlí člověk* (2nd Red ed.). Praha, Czechia: OIKOYMENH.

- Chalupecký, J. (1994). *Nové umění v Čechách*. Praha, Czechia: H&H.
- Chalupecký, J. (1990). *Na hranicích umění: Několik příběhů*. Praha, Czechia: Prostor, Arkýř.
- Jappe, E. (1993). *Performance Ritual Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München, Germany: Prestel.
- Kessner, L. (2010). *Miloš Šejn: Bytí krajinou*. Plzeň, Czechia: Západočeská galerie v Plzni.
- Kinsky, M. (2003). Komunikujeme s duší zděděnou po předcích, říká Sumako Koseki. In J. Dvořák (Ed.) *Orghast 2004, Almanach příští vlny divadla/ Revue nezávislé scény/ RED – s přílohou 10 let festivalu ...příští vlna/ next wave... .* (pp. 44-45). Praha, Czechia: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna.
- Knížák, M. (Ed.). (2006): *Zorka Ságlová*. Praha, Czechia: Národní galerie.
- Komárek, S. (2008). *Zápisky z Okcidentu*. Praha, Czechia: Dokořán.
- Kulik, S., F. (1985). *Soumrak duchů na Madagaskaru*. Praha, Czechia: Lidové nakladatelství.
- Krupa, V. (1997). *Legendy a mýty Polynésie: Polynéská kosmogonie (Mýty o stvoření světa)*. Bratislava, Slovakia: CAD Press.
- Le Goff, J., & Truong, N. (2006). *Tělo ve středověké kultuře*. Praha, Czechia: Vyšehrad.
- Lévi-Strauss, C. (2006). *Mythologica *: Syrové a vařené*. Praha, Czechia: Argo.
- Loisy, J. (Ed.) (2011). Sigalit Landau: *One Man's Floor is Another Man's Feelings* (1st ed.). Paris, France: kamel mennour galery.
- Lovelock, J. (1994). *Gaia: Živoucí planeta*. Praha, Czechia: Mladá fronta.
- Malich, K. (1994). *Od tenkrát do teď tenkrát*. Praha, Czechia: Trigon.
- Malina, V. (Ed.) (2009). *Měkkohlaví*. Plzeň, Czechia: Galerie města Plzně.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Viditelné a neviditelné* (2nd Red. ed.). Praha, Czechia: OIKOYMENH.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *Oko a duch a jiné eseje*. Praha, Czechia: Obelisk.

- Morganová, P. (2009). *Akční umění* (2nd Rev. ed.). Olomouc, Czechia: J. Vacl.
- Mráz, B., & Mrázová, M. (1988). *Encyklopedie světového malířství* (2nd Rev. ed.). Praha, Czechia: Academia.
- Müllerová, H. (2010). *Rozhoupaný dech*. Praha, Czechia: Mladá fronta.
- Neff, O. (1993). *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias* (2nd ed.). Praha, Czechia: Mladá fronta.
- Norberg-Schulz, C. (2010). *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Praha, Czechia: Dokořán.
- Norberg-Schulz, C. (1994). *Genius loci: k fenomenologii architektury*. Praha, Czechia: Odeon.
- Novotný, K. (2011). Subjektivní pohyb těla a svět: Poznámky o feneomenologii a metafyzice tělesnosti v reflexích Jana Patočky. In V., Erban (Ed.), *Fenomenologie tělesnosti* (1st ed.). Praha, Czechia : Filosofia.
- Obuchová, L. (Ed.) (2001). *Svět živých a svět mrtvých: Soubor studií interdisciplinární skupiny Náboženské směry*. Praha, Czechia: Česká orientalistická společnost: Dar Ibn Rashd.
- Ovidius: *Proměny* (2nd ed.). Praha, Czechia: Jan Laichter, 1942.
- Patočka, J. (1992). *Přirozený svět jako filosofický problém* (3rd ed.). Praha, Czechia: Československý spisovatel.
- Petříček, M. (1992). *Úvod do (současné) filosofie* (2nd ed.). Praha: Herrmann & synové.
- Platón. (2005). *Ústava* (4th Red ed.). Praha, Czechia: OIKOYMENH.
- Puhvel, J. (1997). *Srovnávací mythologie*. Praha, Czechia: Nakladatelství Lidové noviny.
- Rezek, P. (2010). *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let* (2nd Rev. ed). Praha, Czechia: Jan Placák - Ztichlá klika.
- Sádlo, J., Pokorný, P., Hájek, P., Dreslerová, D., & Cílek, V. (2008). *Krajina a revoluce*. Praha, Czechia: Malá Skála.
- Soukup, V. (2004). *Dějiny antropologie*. Praha, Czechia: Karolinum.
- Sturlusson, S. (2002). *Edda a Sága o Ynglinzích*. Praha, Czechia: Argo.

Šejn, M. (2010). Údolím říčky, Moravský Kras, 19.-20.5.1986. In Kessner, L. *Miloš Šejn: Bytí krajinou*. Plzeň, Czechia: Západočeská galerie v Plzni.

Švamberk, A. (2003). Život je důležitější než tanec aneb Min Tanaka. In J. DVOŘÁK (Ed.), *Orghast 2004, Almanach příští vlny divadla/ Revue nezávislé scény/ RED – s přílohou 10 let festivalu ...příští vlna/ next wave...* . (pp. 31-37). Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna.

Třeštík, D. (2003). *Mýty kmene Čechů: Tři studie ke „Starým pověstem českým“*. Praha, Czechia: Nakladatelství Lidové noviny.

Valenta, J. (2008). *Scénologie krajiny*. Praha, Czechia: KANT.

Viso, O. (Ed.) (2004). *Ana Mendieta: Earth Body – Sculpture and Performance, 1972 – 1985*. Washington DC: Hirshhorn Museum, Sculpture Garden, Smithsonian Institution

Václavová, D., & Žižka, T. (2008). *Site specific*. Praha, Czechia: Pražská scéna.

Welsch, W. (1994). *Naše postmoderní moderna*. Praha, Czechia: Zvon.

Zamarovský, V. (2005). *Bohové a hrdinové antických bájí* (6th ed.). Praha, Czechia: Brána.

Zemánek, J. (2005). *Od země přes kopec do nebe--: O chůzi, poutnictví a posvátné krajině*. Praha, Czechia: Arbor vitae.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

art21org. (2008). *Art:21 | Janine Antoni*. [Video webcast].
Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=r_n2kfqNmpY

Art 21. (2003) . *Janine Antoni: "Touch" and "Moor"*. Retrieved from
<http://www.art21.org/texts/janine-antoni/interview-janine-antoni-touch-and-moor>

dancetechtv. (2010) *MUSE 2010: performance excerpts of 15STEPS by Vera Ondrasikova and Collective, Dresden, Germany*. [Video webcast].
Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=qxtMfqeCxae>

Jackson, P. (2006, November 6). Mt. Head - Koji Yamamura Animation Works
[Web log message]. Retrieved from <http://www.midnighteye.com/reviews/mt-head.shtml>

Jim. (2009, October 8). Pilobolus' "Shadowland" Review [Web log message]. Retrieved
from <http://www.jimonlight.com/2009/10/08/pilobolus-shadowland-review/>

McGadie, H. (2010). LOA - 15 STEPS. *Taneční zóna*. Retrieved from
http://tanecnizona.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=336&Itemid=42

MoMAvideos. (2008a). *Behind the Scenes with Pipilotti Rist, Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters)*, MoMA [Video webcast].
Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=89vgdELbVyQ>

MoMAvideos. (2008b). *Curator Klaus Biesenbach discusses Pipilotti Rist: Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters)*, at MoMA [Video webcast].
Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=IL3NJdxfrAA&feature=relmfu>

The Museum of Modern Art in New York (2008). Pipilotti Rist: Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters) Retrieved from <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/307>

Trail of Asia. (2010, October 29). Marimo Festival, Japan. [Web log message]
Retrieved from <http://trailofasia.com/marimo-festival-japan/>